

نفا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ الشيخ سعيد بن خلفان الخليفي رائداً ■ صور العمانية
وتاريخها الأدبي ■ السياب مولد الشاعر والمأساة ■ أخطاء
المحققين ■ الذات الإنثوية من خلال شاعرات ظليجات ■ قراءات
في الفنون الإسلامية ■ أميل حبيبي وسيل الحكايات ■
عبدالله القصيمي حقبة الإنشقاقات الفكرية ■ واقرأ : على
الشوك ■ صلاح فضل ■ صبري حافظ ■ كاظم جهاد ■ أحمد
الشهاوي ■ محمد بنيس ■ أربال ■ أمين صالح ■ يوسف أبو اللوز
■ عالية شعيب ■ مي التلمساني ■ رشيد ميموني ■ بدرية الشحي
■ محمد خضير ■ سامي الجبوسي ■ براموديا أنانتاتور
■ عبدالله الحارثي ■ محمد المحروقي .. وأسماء وموضوعات أخرى

العدد السابع - يوليو ١٩٩٦ م - صفر ١٤١٧ هـ





▲ مسقط ١٨ ١٩٧٨ برؤية الفنان الفرنسي شارل فيكاراجي

► لوحة الغلاية الأولى: من أعمال الفنان محمد الصانع - سلطنة عمان

بمناسبة ٢٣ يوليو المجيد

BIBLIOTHEQUE

ففي هذه الأصعدة تدخل عُمان القرن الحادي والعشرين وبخطوات وثيقة ومدروسة.

وفي سياق الحديث عن النهضة ما بين تاريخين: تاريخ مضي من غير رجعة، كانت عُمان فيه لا يوجد بها أية بنى تحتية، سواء على صعيد التعليم أو الاقتصاد أو الإدارة وبقية القطاعات الأخرى، وفي ضوء التاريخ اللاحق تأسست هذه القطاعات المدنية المختلفة التي شكلت إطار الدولة الحديثة المرتكزة على الدعائم الأساسية، فالتجربة التنموية العمانية لم تكن وحيدة الجانب ولم تتعامل مع البعد الاقتصادي فقط، ولكنها كانت متعددة الجوانب وشاملة ومخططة بشكل واسع. فقد امتدت عمليات التطوير من المجالات الثقافية والاقتصادية الى المجالات السياسية والاجتماعية والخدمية والعسكرية الأخرى على نحو غطى كل مجالات الحياة في المجتمع. وأعاد صياغة الحياة من جديد على الأرض العمانية.

تحتفل سلطنة عُمان خلال هذا الشهر بذكرى ٢٣ يوليو المجيد، التي قاد مسيرتها الخيرة حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم - حفظه الله -

ويأتي الاحتفال بذكرى ٢٣ يوليو المجيد وسط انجازات نوعية على كافة الأصعدة والمستويات، حيث حققت النهضة المباركة ما يسمو ويطمح إليه الانسان العُماني حاضرا ومستقبلا خلال ستة وعشرين عاما من عمر النهضة.

والاحتفال بهذه المناسبة الغالية على قلوب العُمانيين، هو احتفال ببزوغ فجر جديد في سماء عُمان وأرضها وإضافة بارزة في خارطة الوطن العربي.

هذه النهضة التي انتظرها الانسان العُماني طويلا .. تكملت مصداقيتها بما تحقّق على أرض الواقع من مشاريع تنموية شملت كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والعلمية.

وإلى جانب تكامل وأنشطة وفعاليات
الوزارات العديدة المعنية بالعلوم المعرفية
والثقافية، فهناك فريدة تميزت بها سلطنة عمان
بتخصيص وزارة تعنى بشؤون التراث القومي
والثقافة وتجميع وتحقيق ونشر تلك المعارف.

كما أن هناك النهوض المعرفي على مستويات
أخرى ووجود المنتديات والهيئات الثقافية العامة
وانشطة الشباب الرياضية والثقافية والتشكيلية
والتصويرية وغيرها من النشاط الثقافي التي
تدعم مسيرة العمل الثقافي لأن يكون نافذة
حقيقية للخلق والإبداع والعطاء المستنير .

فوجود أمكنة تؤطر الفعل الثقافي وتحفز
إمكانياته يتطلب ظروفًا تعاونت معها إرادة الحكومة
والمواطنين الذين تجاوزوا سريعًا لأن تكون الكتب
متداولة ومنتشرة بين أيدي القراء محليا وعربيا
وإظهار خفايا المعرفة والاجتهادات العلمية التي كتب
واشتغل عليها العمانيون عبر العصور.



وبمناسبة احتفالات ٢٣ يوليو المجيد أقيم
احتفال بمدينة نزوى التاريخية التي تشكل مركز
المعارف الروحية والتراثية للشعب العماني بصدر
العدد السابع من مجلة نزوى الفصلية الثقافية.

نزوى

وانتقلت النهضة المباركة بأوضاع الشعب
العُماني من خارج مدار التاريخ إلى حيث التأثير
المتزايد في التطورات الحاصلة من حوله وتأهيله
ليواكب حركة التغيرات المعاصرة والإسهام فيها
كذلك.

وفي وجدان كل إنسان عُماني رغبة صادقة في
أن يعيش حاضره بوعي وإدراك متحملا
مسئولية ماضيه بخصوصيته وتميزه وكذلك
ماضيه العربي - الإسلامي المشعل الذي ينير
درب المستقبل.

فحين تحتفل السلطنة بهذه المناسبة فإنها تحتفل
بالعطاء، وبثقافة عربي صميم أراد لهذا الوطن والإنسان
أن يكون هدفاً الأسمى في التنمية والتطوير.

وبالرغم من أن الموقع الجغرافي لعُمان شكل
دوماً وعاءً وسياسياً يحتوي في داخله مختلف قوى
المجتمع العُماني فإن طبيعة الأوضاع التي كانت
سائدة عند تولي جلالة السلطان المعظم مقاليد الحكم
في البلاد وضعت في مقدمة اهتمامات جلالته عملية
تثبيت أركان الدولة وتحقيق وحدتها الوطنية، وهو
ما نَظر إليه حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس
المعظم في إطار الخبرة التاريخية للمجتمع العُماني
وعبر استقراء ودراسة وعية للتاريخ العُماني.
فبدون تثبيت أركان الدولة وبدون الوحدة الوطنية لا
يمكن الحديث عن تنمية وطنية أو تقدم واستقرار.

نيزوا

N I Z W A

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن :

دار جريدة عُمان الصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧

فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

رئيس مجلس الإدارة

عبد العزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعصري

العدد السابع يوليو ١٩٩٦م

الموافق صفر ١٤١٧هـ

الاشتراكات والاستبونات :

- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرون ريالاً عُمانياً أو ما يعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة
«نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٢٨٦ ، فاكس : ٧٠٥٢٣

الأسعار : في عُمان ريالان.

في الخارج : الامارات ٢٠ درهما - قطر ٢٠ ريالاً - البحرين
ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً -
الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة -
مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران -
الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما -
اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣
دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.



المحتويات

الكلمات : ناصر العلوي : ١٩٩٩ : هاشم شفيق - تقاسيم الروح :
عبدالله البلوشي - معيار الوقت : محمد عبد ابراهيم - قصائد حب :
كريم عيد - جنة غمامسون : أحمد زرزور - مقاطع من المني :
إيمان مرسل - ألوان متقابلة : عصام أبو زيد - لا تمت لعبا يا
وادي : خالد زغيريت - البراري : محمد سليمان - رسم مقعدا
ماثلا وجلس : محمد الصالح :

١٨٧ :
شارع كورانتيل للكاتب الاندونيسي براموديا انانتاتورا : ترجمة
ميخائيل عيد - الليل في أرض القصب : يوسف أبو رية - أرقب
الفجر وحدي : عز الدين سعيد - وجه سلوم : يونس الأخرسي -
السفينة : أحمد زين - صدفة لا صدقة : طارق الطيب - مناسفد
لعبور الليل : ناصر المنجي - دكاكين رمضان : مصمود الرجحي -
لحظة وجد : هاشم غرايبة - دنيا زاد : مي التلمساني - الغار :
رشيد ميموني - ترجمة سعيد رباعي - فصل من رواية
«الهروب» : بندرية الشحي :

٢٢٥ :
كاوم :
في معرفة ما يخص بالقمر والشمس (نص تراثي) :

٢٢٦ :
لقطات من اللوحة : حلمي سالم - عبر كتابين للكاتب محمد
خضري : علي عبد الأمير - من كتاب الدم للخطيب : ابتسام الشوي
- صورة الليل في شعر امرئ القيس والتابعة الذباني : شير بن
شرف الموسوي - تأويل عين المرأة العربية إن رسمت : محمود
جمال الدين - رواية الحب في المنفى : محمد أبو الفضل بدران -
ضيوف منتصف الليل : ترجمة عزيز الماكنم - رائحة
الاحاسيس : موزة المالكي - أبق التلقي : محمد المحروقي :

ترسل المقالات بإسهم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر
كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء .

العدد السابع - يوليو ١٩٩٦ - زووي

٦ :
دراسات :
لنفاخ العلمي والأدبي في تاريخ صور : أحمد درويش - السياب
في عيد ميلاده المئتين : الكسب والتجديدات الشعرية : سلمى
الخضراء الجبوري ، التماس وتحولات الشكل في بنية القصيدة
عند السياب : صبري حافظ ، اجراس الموت والميلاد قراءة في
قصيدة «الموت والنهر» للسياب : سعيد الفانسي - دفا لين
الطاهر : طار : صلاح فضل - الفكر الراحل عبدالله القيسي :
محيي حديدي - أمل حبيبي - سبل الحكايات : فخرى صالح
- الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي : شريفة الجصمائي - الذات
الانثوية من خلال شاعرات خليجيات : ظبية خميس -
جغرافيا العشق : أحمد الشهاري - حركة الصورة وسرعة
الانقراض : أحمد كشك - أخطاء المحققين لدواوين الشعر
العمانى : هلال الحجري - التاريخ الأدبي والهوية
السواحلية : ترجمة : عبدالله الحرابي - التعلق التخيلى في شعر
محمد بنيس : إدريس بلعيج :

١١٦ :
تاريخ :
زهوة في ميدان المعركة : أراييل : ترجمة تامر كامل -
لرهارد وشيرين : هناء عبدالفتاح :

١٢٩ :
رويتها :
ثلاثة ألوان : أمين صالح :

١٢٤ :
في تشكيلي :
عن اصول الفن الإسلامي ومراجعته المحلية : شاكر
لعيسى - الحركة الكائنات والمتحركة في الخط العربي -
محمد سعيد الصكار - تنويعات غريبة على زخارف
شرقية : علي الشوك :

١٥٢ :
لقاءات :
لقاء مع عبد الرحمن بن زيدان : هيثم يحيى الخواجة :

١٦١ :
شعر :
ببير جان جوف : ترجمة وتقديم : كاظم جهاد - سعادة الندم
يوسف أبولوز - غيايبي يعطر دنك : عالية شبيب - طريق لكتها

حول الخطاب الشعري الراهن

ومخلوقات أخرى تكتسي ملامح مختلفة، بفعل المخيلة وسطوتها الباذخة.

لكل طريقته في التقاط وتخيل اللحظة الشعرية واستقبالاته الحسية والشعورية المختلفة... هناك من يركن إلى رؤى ومعارف مسبقة تنتشط فيها الذاكرة والوعي على حساب التلقائية والطبع و«الغريزة»، لحظة ميلاد القصيدة وتفجراتها الأولى. وهو أمر له مخاطره، ومن جهة مقابلة أو متداخلة، نجد أن الذاكرة والمخيلة في إطار تلقائية الكتابة لا يبدآن من فراغ مطلق، إذ أنهما لأشعوريا معبآن بأشياء قبلية، مهما كان النزوع نحو التلقائية والمغامرة واستواء ذلك في نص. يبقى زمن الكتابة مشدودا إلى ذاكرة، لكنها ليست ذاكرة جاهزة، إنها قادمة من إنقاض وسديم. كل ما في الأمر، محاولة لتخفيف ما تفرسه في أحيان كثيرة من عبء ومنجز، باتجاه أفق أرحب وأكثر طراء وحسية. ومحاولة إقصاء الرقابة الذهنية لصالح نص أقرب إلى نفس إيقاع المعيش ومناطقه وهوامشه المهملة التي تترفع عنها البلاغات التقليدية. بمعنى آخر غزو الذات

يكبر الحديث كتابية وشفاهية، حول الكيفيات المختلفة والمتعددة لكتابة النصوص الشعرية وغير الشعرية، كل له طريقته ومنحاه في الكتابة والمقاربة والدخول المغامر أو المحسوب في طقوس اللحظة الكتابية بالغة الالتباس والتعقيد والتجلي.

تمكّل القصيدة هو تَمَكُّل للعالم والأشياء والموجودات في راهنها وحركتها المرتبطة بتاريخها وذاكرتها، بشكل صريح على نحو ما، أو مضمر في جسد النص وثناياه، كونها لحظة ارتطام بالذات وتشظيها وشتاتها في الوقت نفسه، الذي هو ارتطام بالمحيط والعالم والأشياء مهما توهم الشعر في اجتراح القطيعة والانفصال، تظل تلك العلاقة الصراعية والمتوترة مع التاريخ على صعيد التفاعل والتواصل الإبداعيين.

هذه الذات الشاعرة بما تحسّه وتلتقطه وتختره، يتم بدهاء تحويله إلى شكل شعري، هناك مشاهد مفعّزة على القول الشعري والإبداعي عامة، ورؤى وانبثاقات حيائية وذكريات ووجوه وغياي، تلعب المخيلة دورا حاسما في اقتلاعها من كينونتها الأولى إلى مصر آخر

والهجرات ومظاهر التخلف الأخرى، - في غياب أي مشروع حضاري حقيقي، - قادت هذه المرحلة في تجليها الشعري والتعبيري، إلى صحراء انعدم فيها حتى بريق السراب ورحلت الأوهام السعيدة إلى غير رجعة، ووجد الشعراء والكتاب العرب، أنفسهم عزلاً أمام الأقفار ومخلوقاتهما [ليس بالمعنى النيتشوي طبعاً] التي هي بحاجة دائمة إلى القربان والغريسة، صار الشعر والأدب ملأنا للذات من فنائنها السريع أو تماهيا مع القطيع. وصار الغياب القسري أو في شكله الاختياري المرير، هو المحرك الأساسي للمخيلة الشعرية والكتابية: غياب الأوطان الأولى غياب العائلة، غياب الأصدقاء، غياب الحب، غياب الطفولة، غياب الغياب وانخلاع الوجهه والأماكن وقذفها في عتمة الجهول والبيعد... أي أن هذه الرؤى الكابوسية التي فرضها تاريخ بعينه على نفس ممزقة طبيعتها، صارت فضاء الكلمات، التي تلف سحبه القاتمة النصوص بأكملها في الشعرية العربية الجديدة، بما تقتضيه من سياق اختلاف في مآلوف اللغة وأنماط التعبير، يذهب فيه الشاعر والنص مذاهب، تمتد من النص الكين المستند إلى نسج لغة حية ومشعة بطاقتها الدلالية المفعة بدماء معيش قاس وتجارب غنية، ومن استيعاب آليات عمل اللغة وتاريخها، إلى لغة ونصوص تتسم باستعراضات لفظية، إلى غرائبية مفتعلة مقيمة، تقضي بالضرورة إلى الخواء والمجانة والعوز الروحي المدقع، وهي مسائل لا تخطئها عين القاريء اللصاح فيما ينشر ويقرأ على خارطة الشعر العربي برتمه.

وليس أقل مجانبة وسذاجة من ذلك الشعر الذي يكتبه شباب في البرهة القائمة، يحاول استعادة مجد المنابر وصراخها وجمهورها الجاهز سلفاً والمرتب على رفوف الكتابة واللغة، الكتابة تحت إلحاح هذا الهاجس

والعالم ومحاولة قهرهما بسلاح الخيال والإحساس أكثر مما هو بسلاح الثقافة والمعرفة. ومن الطبيعي كما اعتقد تبقى هناك كتابة ثانية يأخذ فيها الوعي نحوا من الرقابة والتشذيب، وهذا ما لا بد منه إلا بتبني كتابة أوتوماتيكية مضى عهدها وبقي بريق مغامرتها الذي لا يمضي.

ربما لا يستطيع أي شاعر الجزم النهائي حول الملامح التي تميز نصوصه وتجاربه عن غيرها من مجاليه خاصة وإن ميز بعضاً منها. وهي لا شك موجودة، فكل شاعر حقيقي بملامحه وخصوصياته التي تمتد من التكوين والطبع، إلى البيئة والحياة بأقانيهما المختلفة التي تنبني منها مفردات اللغة وآلياتها، مهما تقاطعت طرق التعبير والرؤى في برهة شعرية معينة، مثل التي نعيش على سبيل المثال، نتيجة للتجارب والمرجعيات المشتركة، واقعاً وقراءة، والتي تشكل النوازع المختلفة كآثر مشترك لأسلوب المرحلة.

وفي هذا السياق لا يمكن الادعاء بأن فلاناً أو القصيدة الفلانية، هما البداية المطلقة لأسلوب أو اتجاه أو مرحلة، وإلا دخلنا في دائرة لا فكاك من لانهايتها وعمقها وتكرارها زماناً ومكاناً، بحيث سنعرف أن تلك البداية سبقتها بدايات وإرهاصات وتجارب مختلفة المنازع والشارب، من رامو حتى بدر شاكر السياب. يديهي أن هذا التصور لا يسلب صفة التأسيس بالمعنى النسبي، والقوة والأسبقية للبعض دون الآخر وإنما بنزع صفة الإطلاق والتي تقضي إلى الادعاء المتضخم من غير معنى..

في الزمن العربي الذي نعيش، والذي بلغ أقصى فظافة ممكنة في سلخ حياة الكائن يومياً، قادت الحروب

باستجلاء الألقى الجديد، ما برحت الأسئلة الصعبة
بقلقها الذي لا ينضب معين تجديده وهو أجسه
وخروجاته.

في «نورسة الجنون» منذ سبعة عشر عاماً بدمشق
كتبت المقطع التالي :

في الشارع المطرّز بالبنايق
والحدقات السرية

كانت غيمة تركض في خريطة أعضائي
غيمة التذكر الشرس

وكان راهبو والسياب
يمزقان خرائط الكون والقانون

وعلنان العصيان المقدس.

أيتها الأشياء الأليفة

أيتها الأشياء المتوحشة

امتنحني بعض حنانك

لأستطيع النوم هذه الليلة.

تري الى أي مدى أعلن السيّاب، العصيان المقدس
على قوانين الشعر وتقعيده المتوارث عبر ذاكرات
وأحقاب؟

الاكيد أنه العلامة الأبرز في اختراق هذا الحائط
الصلب صلابة الأزمنة والقيم المتراكمة في الوعي العربي
ومفاهيمه وذاقته، فاتحاً للأجيال بعده ذلك الفضاء
الذي ما فتئت تتسع أمدائه وأقاصيه.

سيف الرحبي

إن كان لها من مبرر في السابق ومن سياق يبدو طبيعياً
أنذاك ، ففي الراهن تبدو مضحكة وقاتلة للشعر
ومستمعة على السواء. لا نأخذ في هذا السياق استجابة
جمهور بعينه أو عدمها، وإنما جوهر العملية الشعرية،
التي أفضى بها الزمن وخط الرؤى والأشكال الى وقائع
جمالية وتعبيرية ذات طبيعة مختلفة تماماً . مهما كان
نقصانها وعدم اكتمالها، كونها انحرافاً عن المركز
واكتماله المتوهم ، بالمعنى المعياري المسبق الذي يقرأ
البعض الكتابية في ضوءه الصارم. هذه الكتابة أو هذه
النصوص خلقت خلقة في المفاهيم والممارسات الشعرية
المتعالية والموصولة على ذات وتاريخ شبه كليين ،
متناسية أو مقلدة من قوة الحاضر وجذريته في الممارسة
الإبداعية الجديدة التي تتناسل أسلحتها وهواجسها من
قلب الواقع والزمن والممارسة المتغيرة.. فلماذا كانت
للمسببات أسلحتها الخاصة حول الحياة والمعرفة
والكتابة، فسياق هذه الأسئلة أصاب الكثير من التصدّع
والتدمير، ربما بحجم ما أصاب الحياة العربية وصار
خاضعاً أكثر للمساءلة والشك والاحتمال، والشعر
العربي في كل مراحلها حتى الراهن منه وربما هو المؤشر
الأبرز لمل هذه التغيرات والتحولات.

منذ بدر شاكر السياب، الذي نحفل بعيد ميلاده
السيبعين، إذا صحت كلمة «عيد» بالنسبة لهذا الشاعر
الماساوي الذي لحص بكثافة - في جسده الذي هشمه
المرض والإعياء والافتراس، قطعة قطعة حتى
الاضمحلال النهائي، أو في كتابته التي دشنت النقلة
النوعية في الشعرية العربية - لحص بشكل مبكر ما
ستؤول إليه أوضاع الحياة العربية والكتابية. فمذ تلك
الفترة التي رمى فيها السياب وأقرانه حجر الصدام

زوي

دراسات

المناخ العلمي والأدبي في تاريخ صور

أحمد درويش



والقبروان وقرطبة ونزوى وغيرها من المدن الحضارية باحثين عن الإسهامات المتميزة لعلمائها وأدباؤها ومسجلين لأثرهم ومؤلفاتهم والذي يتأمل ما كتب عن العلماء والأدباء في المدن العربية المختلفة، يرى أن بعض هذه المدن حظي بنصيب الأسد، بينما بقيت مدن أخرى أقل حظا في المعالجة والاهتمام وربما كان ذلك يرجع في بعض الأحيان إلى تصنيف دائرة مفهوم العلم والأدب، ومن ثم مفهوم العلماء والأدباء، ولا شك أن بعض المدن مال لاهتمام بالعلوم النظرية على حين اهتمت مدن أخرى بالجانب التطبيقي والعمل، ولا شك أيضا أن الجانب النظري وجانب فنون القول حظي باهتمام أكبر وتسجيل أدق، على حين أهمل الجانب العملي حتى نسبت أسماء كثير من كبار الصناع الماهرة والمخترعين للتأثيرين على حين بقيت أسماء كثير ممن كتبوا الشعر أو خطبوا الرسائل أو ألفوا الكتب الصغيرة أو الكبيرة في علوم التاريخ أو شروح الفقه والنحو أو فنون اللغة والبيان، وإذا استعرضنا الآن ما حفظته ذاكرة التاريخ من تفاصيل موقعة حربية فاصلة مثل موقعة عوربة فسوف نجد اسم الخليفة المعتصم والشاعر أبي تمام دون أن نجد إشارة إلى خبير الأسلحة الذي طورها، أو مهندس الحصون الذي شاهدها، أو طبيب الجيوش الذي رافقها، وبالتأمل فلن نعرف واحدا من صناع السفن في موقعة ذات الصواري بالقدر الذي نعرف به الشعراء الذين وصفوها.

وإذا كان هذا هو حظ العلماء والصناع للمهرة من أصحاب الميول العلمية في تاريخ الحضارة العربية، فربما نستطيع أن نثني حظ المدن التي اتجه نشاطها الحضاري إلى الناحية العملية، فقلت الكتابة عن علمائها وصناعها المهرة كما هو الشأن في مدينة «صور» العمانية وأخواتها من المدن العربية التي شغلت بالانشاط العملية.

لقد كانت صور على مدى تاريخها الموقبل في القدم، مدينة بحرية تجارية نشطة، تصوب أنظارها نحو البحر، ويسيطر النابيهون من أبشانه على أسرارها ويعرفون كيف يكبحون جماعه ويركبون لجته ويتجاوزون مخاطره ويحصلون على خيراته، ولقد استفادوا هذه الخبرات الطيبة كاحسن ما تستغل به في كل العصور فكانت مهارتهم جسرا عبرت عليه خبرات الشعوب وحضاراتها إلى بعضها البعض، ويكفي في هذا المقام أن نتذكر الدور الحيوي الذي قاموا به في إنشاعة الاسلام والعربية في أرجاء العالم مع إخوانهم من أبناء المدن الساحلية العربية الأخرى.

إن مفهوم الثقافة والعلم الذي تحدده الحاجة العملية قد اتجه في مدينة مثل صور إلى الحد الضروري من الثقافة البحرية، والحد الضروري من الثقافة الدينية واللغوية وفي مجال الثقافة البحرية النظرية، شاعت مجموعة من المؤلفات كانت تسمى بالرحمانيات، وهي كتب تحمل المعلومات الأساسية التي يحتاج إليها رباب السفينة كالمساع للناطق، والمسافة من منطقة إلى الموقع على الخريطة والبرصلة، وغير ذلك من المعلومات الأساسية التي يحتاج إليها فان



يشكل العلماء والأدباء في كل الحضارات الراقية الدعائم الأساسية التي تنتقل من خلالها خلاصة تجارب الأجيال وترتقي من خلالها البشرية سلم الرقي درجة بعد درجة، وإذا كانت الحضارة الإنسانية متنوعة المذاهب ما بين شرقية وغربية قديمة ووسيلة وحديثة، وإذا كان لكل ركن من أركان الدنيا لون حضاري يميزه ولكل عصر من عصورها طابع يختلف به عما عده، فإن تنوعات التغير الحضاري لا تكاد تغيب عنه حد، ففتكامل داخل الأمة الواحدة، أنواع شتى من الحضارات، بل ويكاد لكل مدينة في الأمم الراقية أن يكون لها طابعها الذي تتميز به وتسهم من خلاله في مجمل النتاج الحضاري للأمة.

وفي هذا الإطار جرى الاهتمام في تاريخ الحضارة العربية، بحضارات المدن وإسهاماتها المتعددة، فوقف المؤرخون أمام أم القرى ويثرب وبغداد، دار السلام ودمشق الفيضاء والقاهرة الزهراء

* ناقد من مصر وأستاذ جامعي



فيطاف به في أرجاء الحي، ويترنم وفاقه بأهازيج الفرح سرورا بخضه
للقرآن الكريم من مثل قولهم:

هذا أخوكم قد قرأ وقد كتب

وحققنا نحن عليه قد وجب

تعلم الألفاظ والكتابة

والهجو والاعراب قد أصابه

وتعد اللواتم وتقدم الهدايا للمعلمة ويحتفل الحي بدخول واحد
من أبنائه إلى ميدان العلم.

ويكمل الاعداد الضروري بعد ذلك بأحكام تعلم القراءة والكتابة
والمراسلة، ثم التدريب على الملاحة في معظم الأخايين من خلال الدروس
العلمية والنظرية.

أما للتفقه في أمور الدين، فقد كان يكتفي غالبا باستقبال العلماء
القادمين من الين أو حضرموت، وكانوا يسمون بالسادة أو الأشراف

الركب وقد شاعت بعض مخطوطات من هذه الرحمانيات أو
الرحمانجات من أمثال رحمانتي الربان منصور الخارجي، ودليل
المختار في علم البحار للبحار عيسى بن عبدالوهاب اللطاعي، والنيل
البحري لكل ريان بحري، والبداية والنهاية في العلوم البحرية
لجمعة بن مسلم بن جمعة العدوي، ومعدن الأسرار في عالم البحار
لناصر بن علي بن ناصر الخضوري، ونقحة الأزهار في علوم البحار
لمحمد بن ناصر، كما وجدت رحمانيات أخرى لا تحصل عنوانا
محددا لبعض أبنائه صور مثل سعيد بن عمر المرزوقي، وموسى
بن سلطان الجامعي وعلي بن محمد بن خميس، ومحمد بن ماجد
بن سالم المرزوقي، وصالح بن علي بن خميس الفيلاي، ومحمد
بن علي بن خميس الفيلاي، وعبدالله بن أحمد سعيد التمامي. وهي
كلها أسماء يختلط فيها مفهوم مالك المخطوطة وناسخها ومؤلفها
ولكنها تدل على شيوع هذا النوع من العلم النظري البحري الذي
بلغ قمته على يد أحمد بن ماجد. على أن هذه المخطوطات وغيرها لم
تكن تمثل إلا القدر الضروري من المعرفة النظرية البحرية
للكوطة، والتي كانت توجد إلى جانبها والمعارف العملية البحرية
التي تفوقها عشرات المرات والتي لم تخط بالتدوين ولم تعد من ثم
في التراث العلمي الذي كان من حق المدينة أن يسند إليها.

أما القدر الضروري من المعرفة الدينية واللغوية، فقد تمثل في
مكتاب تعليم مبادئ اللغة وقراءة القرآن التي انتشرت في المدينة
عبر العصور الإسلامية، ولابد هنا من الإشارة إلى ظاهرة لافتة
للنظر في هذا الصدد في مدينة صور، وربما في بعض المدن البحرية
الإسلامية الأخرى، وتتصل هذه الظاهرة بالدور النشط الذي تقوم
به المرأة في مجال التعليم في تعليم الأطفال، وتعود تلك الظاهرة دون
شك إلى انشغال الرجال في المدن الساحلية في رحلات البحر فترات
طويلة متصلة على امتداد العصور وقيام النساء بعبء إدارة الحياة
بفروعها المختلفة ومن بينها التعليم، نذكر الأجيال جيلا بعد جيل
أسماء المعلمات النباهات السلافي قمن بهذا الدور الحضاري
وسامعن في حفظ الوجه العربي والإسلامي للأجيال التي تخرجت
على أيديهن، وما زالت أسماء بعض فضليات النساء من بسات الجبل
الماضي في صور، ترتد على الألسنة من أمثال سنية بنت عبيد وأمنة،
وبشارة وروبية وغيرهن.

وكانت الطريقة المتبعة عند هؤلاء المعلمات البدء بتعليم حروف
الهجاء والتمييز بين المعجم المنقوط والمهمل غير المنقوط منها، من خلال
صياغة القواعد في كلمات منغمة يترنم بها الصغار حتى تستقر
القواعد في أذهانهم، وهي طريقة تتبع في كثير من مكاتب تحفيظ القرآن
الكريم في العالم الإسلامي، كما يحدث في مصر عندما يترنم صغار
التلاميذ وراء شيخ الكتاب قائلين: الألف لا شيء عليها، البراء نقطة من
تحيتها، والباء اثنين من فوقها ... الخ. وتعقب هذه المرحلة التعرف على
قواعد التشكيل ودراسة ما يسمى "دفتر القاعدة البغدادية" وهو يلم
بقواعد اللغة الأساسية ثم البدء بقراءة الصحف الشريف ببدء من
سورة البقرة فإذا ما ختم الفتي القرآن، أقيمت له حفلة والتعزية،



الأدبية، ونحن نرى عند التفرص له أنه يقل التزاماً في مجمله بهذه القرائن من نظيره للكتوب بالفصحى، ولقد ظلم هذا الأدب مرة ثانية عندما حرم من التدوين الكتابي فضاعات الكتلة الغالبة من آثاره في القرون الماضية، ولم تستطع الذاكرة الجماعية الشفهية أن تمسك إلا ببعض آثار الزمن القريب، ولعل أقدم ما تمسك به ذاكرة حفاظ الشعر الشعبي في عمان أبيات للشاعر ابن ظاهر الذي عاصر الإمام سيف بن سلطان اليعربي الملقب بـ «بقيد الأرض» والذي عاش في القرن السابع عشر وتوفي في أوائل القرن الثامن عشر ١٧١١م وكان ابن ظاهر يؤرخ لغزواته في الهند وإفريقية ويختتم قصائده بمثل هذا الدعاء:

بسياف بن سلطان يهين العدا

الله يهنيها بطيب [إمامها]

وكذلك الشاعر علي بن عمران الذي شهد عصر الإمام بلعرب بن حمير (ت ١٧٥٤) وسجل وقائع حروبه مع الفرس، ولعل قلّة تدوين هذا الشعر يرجع إلى أن طبيعت الشفوية تجعله أقرب إلى طبيعة التسجيل الصوتي الذي لم تكن العصور الماضية قد عرفته منه إلى التسجيل الكتابي الذي قد لا يستجيب نظام تدوين الحروف والحركات فيه لكل الظروف الدقيقة التي يبرزها الشاعر الشعبي خلال الأداء.

وعلى أية حال فإن العصر الحديث شهد خطوات أكثر نشاطاً في تدوين هذا الأدب الشعبي، سواء من خلال جمع القصائد المتناثرة وطبعها في دواوين أو اللجوء إلى تسجيل هذا الأدب وفنونه على أشرطة سمعية وبصرية ولاشك أن مدينة صور بخاصة والمنطقة الشرقية بعامّة في عمان كان لها نصيب السبق في هذا الميدان، ولا بد أن يسترعي نظر الباحثين في هذا المجال الجهد المتميز الذي قام به الاستاذ سالم

يحلون في المدينة على الرحب والسعة ويحملون في رؤوسهم وتلوهم وكتبهم ما يكفي للاجابه على تساؤلات الناس ويشيع ضمام.

ولم يكن هذان الفرعان الضروريان من فروع المعرفة، فرع علوم البحار وفرع علوم الدين واللغة بمنفصلين بل كانا يلتقيان في كثير من الأحيان فقد يكون الفقيه بحاراً، وقد ينبغ البحار في الشعر فتشتهر عنه القصائد ويطلع له الديوان أو السداوين، كما حدث مع راشد بن مبارك الرزيقي (١٨٩٤ - ١٩٦٣) من أبناء صور الذي كان رياناً بهرباً وله علاقة قوية بالشعر والثقافة وله مساجلات مشهورة مع عدد من شعراء عصره، وله ديوان شعر طبع في الهند.

وإذا كان حظ صور من العلم والعلماء قد وقع معظمه في دائرة «العلم غير الملون» والذي تنتفض به الحياة، وإن لم يستقر كثير منه بين دفتي كتاب، فإن حظها من الأدب والأدباء كان شبيهاً بذلك، إذ وقع معظم نتاج إبنائها من الشعراء في دائرة الأدب الشعبي، يتغنسون بقمصانها الجميلة يستنهضون بها العزم على مواجهة العمل الذي لا يقبل الغفوة في بحر لا ينجم ويهدئون بها من نوار الشوق والحنين في غربة لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد، ويستعيدون بها الذكريات الجميلة ويحيون بها جلسات السمر عندما يستقرون على الأرض قليلاً أو كثيراً.

ولقد ظلم هذا الإنتاج الأدبي مرتين، مرة عندما نظري البعض إليه فخلطوا في تقييمه بين صفة «الأدب العام» وصفة «أدب العوام» فخلطوه أقرب إلى الشائفة منه إلى الأثري، مسح أن هذا الأدب الشعبي في كل آداب الدنيا وفي الأدب العربي كذلك يحمل سمّة القرب من منابع التجربة والحكمة وسعة البعد عن التكلف والتصنع وسمة الالتزام بالقوانين



أو في صورته المجزأة المذيلة مثل قوله:

شيخ على العام حجاب

بالخيل ورؤوس الحراب

ويلجا فن التفرود إلى نظم القافية التي تتبعها الأرجوزة العربية في صورها المختلفة سواء تلك التي تعتمد على القافية الموحدة للقصيد أو على تقفية كل شطر أو على القافية المتعانة.

أما فن المباشرة الذي يعتمد على تقفيلة بحر السرجز أيضا، فإنه يضيف إليها من «اللغز، القسام على التصدي وسرعة البديهة وقوة الشاعرية»، وهو يذكر شعر «التحدي، المرتجل في اللقاءات الحربية القديمة.

وتظهر موسيقى بحر البسيط في عروض الشعر العربي في فن «الرساء» في الشعر الشعبي في عمان في المنطقة الشرقية والذي يسمى أحيانا «الدان دان» في المنطقة الداخلية، ومن نماذج قول ولد وزير:

اليض سكتهن في وسط عين اليمين

والسمر بيني لمن في القلب قصر مكين

سلم على السيدات بيض وسمر أجمعين

وأشجع لنا يا محمد سيد المرسلين

وقد يلاحظ هنا أن الشعر الشعبي تطور بالظاهرة التي كانت تسعى على الزيادة عند العروضيين، فلم يجعلها مقتصرة على الأوزان المجزأة، وإنما لحقها أيضا بالأوزان الكاملة.

ويتضح أمام الباحث في بعض الأحيان أن الشاعر الشعبي قد

الغيلاني من خلال جمعه لنصوص هذا الأدب الشعبي سواء من خلال ديوان من أغاريد البحر والسيادة لوالده الشاعر محمد بن جمعة الغيلاني، أو من خلال كتاب الأدب الشعبي في بلد الشراع الذي جمع فيه ديوان الشاعر سعيد عبدالله ولد وزير معاصر والده وصديقه ومن خلال كتاب «دع مامش الشعر الشعبي في عمان» الذي قدم فيه بعض التأملات حول هذا الشعر، وقد امتدت هذه الجهود فيما بعد من خلال نشاط «المنتدى الأدبي» الذي قام من خلال رحلات بحث ميدانية بتسجيل كثير من نصوص الأدب الشعبي والفصيح في أرجاء عمان.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا يتعلق بمدى العلاقة الفنية بين نصوص هذا الأدب الشعبي وتقاليده نصوص الشعر في الفصحى، وإلى أي حد يمكن اعتبار نصوص الأدب الشعبي، امتدادا وتطورا للتقاليد الفنية التي عرفها الشعر العربي منذ أقدم العصور. ونستطيع هنا أن نقرر مطمئنين أن هذه النصوص الشعبية هي امتداد حي وشري للأعراف الفنية الشعرية، وسوف نكتفي هنا بالقاء الضوء السريع على بعض مداخل التشابه الرئيسية التي تقرب بين الشعر الشعبي في صور وشعر الفصحى.

فنن مثل فن «التفرود» ليس إلا امتدادا لفن الأرجوزة العربية من حيث ينشأ على وزن مستعمل سواء في صورته الثامنة مثل قول الغيلاني:

يوم الحصم غير وخان عهده

ما خاف من سيف وهاف حلوه

يوم طغا وثاقه تعدا حلوه

سهر عليهم عسكره وحشوه

يتطور بموسيقى الشعر الشعبي لدرجة يكاد يتكرر معها بحرا جديدا، وقد رايت خلال دراستي الشعر الشعبي في عُمان إفراندا وشيوخا لايقاع يكاد أن يجسده وزن: مستغفلن فاعلن فاعلاتن

من مثل قول محمد بن جمعة الفيلاني.

يا الله يا عالم سر الأسرار

يا مظهر غامض الغيب خافية

سبحان ربي على الخلق ستار

عالم بطاعات عبده ومعاصيه

يا ربي جربي بعفوك من النار

من حرها وزمهرير تسويه

وهو وزن يتكرر كثيرا عند الشاعر وفي دواوين رفاقه من أمثال «ولد وزير»، ويشكل اضاراه ظاهرة عروضية مقبولة ربما لم يعرفها شعر الفصحى، وقد حاولت إنشاء كتابتي لهذا البحث أن اصنع بعض أبيات من الفصحى على هذا الايقاع الجديد لأدرك وقعها على الأذن، ورايت أنه يمكن أن يقال مثلا: يا صاحبي إننا لا نبالي

فاستحضر العزم في كل حال

ولا تقل دائما إن جهدي

هش وعمر الفتى للزوال

فالمجد لا غير، يدنو ويدني

وإن بدا غير سهل المنال

أوزن سمن من وسمنك من

أنت ولد من، وسمن من

سيفي صقيل وأنا سنه

أنا اسمك أعرفه وناسنه

وقد ظن بعض الشعراء الباحثين العرب في العصر الحديث أنهم اخترعوا هذا الوزن أو اهتموا اليه غير مسبوقين عندما كتبت الأستاذة نازك الملائكة في طفلة صغيرة:-

خضرأء برأقسة مخدقة

كأنها فلسفة الغسقت

شفاها شفق أحر

كم حاول الورد أن يسرقه

الشعر سبحان من لمه

والصوت سبحان من رققه

ودارت مناقشات كثير من الباحثين حول احتمال وجود بعض أبيات من هذا الوزن في الشعر القديم، وقدسوا نماذج من كتاب «الذخيرة لابن بسام» والواقع شائع ومطرد ومستمر في الشعر الشعبي، وهو يشكل وزنا يحصل ملاصق من بحر البسيط وأخرى من بحر الزمل، ولهذا اقترح أن يضاف الى البحور المعروفة وأن يسمى «مرمل البسيط» .

لأن الشعر الشعبي لا يكتفي فقط بمجرد المحافظة على قوانين موسيقى الشعر العربي القديم، ولكنه يحفظ الروايت منها تكاد تتدثر في شعر الفصحى المعاصر بل ويصبح ملاحظات بعض العروضيين الذين اکتفوا في رصد قواعدهم بملاحظة موسيقى شعر الفصحى وحده، ونضرب لذلك مثالا من موسيقى بحر الديد:

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وهو البحر الذي

اخفقى تقريبا من

الشعر العربي المعاصر

أو كاد، وقال عنه

باحث مشهور هو

الدكتور ابراهيم انيس

«إن المديد وزن قديم

جدا هجره الشعراء

وأهملوا النظم عليه،

هذا الوزن مازال

موجودا وشائعا في

الشعر الشعبي في

صور، يقول الشاعر

محمد بن جمعة

الفيلاني:

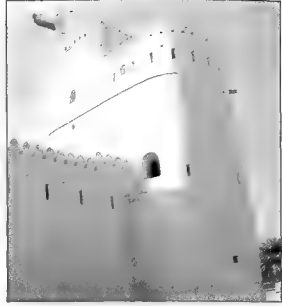


وأظن أن النغم مقبول في شعر الفصحى.

وهذا البحر المكتشف له درجات من التنوع في الشعر الشعبي فمن درجات تنوعه الأخرى وزن:

مستغفلن فاعلن فاعل.

وهو وزن شائع في فن «الميدان» الذي يقوم على تزاوج «الغنى» و«المعنى» في مثل قول الشاعر:



يا علم الغيب يا عصي الأيام
يا رفيع العرش يا منشي الرعود
جمل المبدأ وحسن في الختام
نحمدك يوم طلع نجم السعود
ويتم كذلك الجوه الى موسيقى بحر الهزج الراقصة:
مفاعيلن، مفاعيلن
في مثل قول ولد وزير:
نهار العيد عيدنا

خرجنا بيوم عيد الله
ومسلمنا على الأحباب
حيب الروح مساعناه
وسلام الخل مع خله
ولو فاعل ألف زله

ان هذه الملاحظات الميدية تظهر مدى لغنى الموسيقى الذي تتمتع به قصيدة الشعر الشعبي في منطقة صور، وتساندها ملاحظات أخرى تتصل باللغنى البلاغي لهذه القصيدة، واعتمادها على فنون بلاغية عريقة مثل فن التجنيس خاصة في فن مثل «الميدان» الذي يعتمد كذلك على المطابقة، ومثل سرعة البيداء المتصلة في الارتجال في فنون «الالغاز» والتحدى التي تتبدى في كثير من السوان هذه القصيدة والتي تشهد كلها بأننا في الواقع أمام أدب خفيض، وأمام أدباء أصلاء، ينبغي أن يفسح لهم مكان بارز في صفحات تدوين الأدب العربي، وأن يضافوا الى اخوانهم «العلماء» في مجالات العلم التطبيقي النافع للناس والناشر للحضارة، وخاصة في مجال البحر وعلومه لكي تأخذ مدينة صور من خلال هؤلاء وأولئك مكانها البارز في كتاب العلم والأدب. ويأخذ أبناءها لتناهبون مكانتهم الطبيعية بين العلماء والأدباء ويجوز لنا من خلالها أن نتحدث عن علماء وأدباء صور.

ما سكتها بصداقة وجيرة
سورها البندق وخذ السلاح
بابها دون المغالتي عسيرة
بالقل وقفت ونزع الرواح
وهي ابيات تسير تماما على بحر الرمل العصي الذي يظن أنه
مهجور ومنقرض أما بحر المجتث الذي هو قليل الشيوخ أيضا ووزنه.
مستغعلن فاعلاتن
مستغعلن فاعلاتن
فإننا نجد يشيع لدى الشاعر الشعبي العُماني في منطقة صور
يقول الشاعر ولد وزير:
يا ناس قلبي جريح

من الود وأصابه
أبكي فراق المليح

لمفارق أصحابه
ويقول الشاعر الغيلاني:

يا طير بلغ سلام
سلم على الأسمر

قوله ذبحني الغرام
والمبتلي يصبر

الناس باتوا نيام
قلوب المحب يسهر

في القلب ضربة سهام
عسى ربنا يستر

ويشيع كذلك بحر الرمل
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
في مثل قول الغيلاني.

السيااب في عيد ميلاده السبعين



صورة شخصية للسيااب بريشة الفنان موفق أحمد - العراق

كان السياب (١٩٣١ - ١٩٦٤) شاعراً كبيراً، أرسى في هيئاته القصيرة عدداً من أسس الحداثة الشعرية العربية، وقاد حركتها بالمشال الشعري الحيوي الناجح. وسأحاول في هذه الدراسة أن أبين كيف أن عدداً من أهم العناصر الحداثية التي تمثلتها الحركة الحداثية العربية مدينة للسياب بوجودها. وأظن أننا نخدم الشعر والحقيقة التاريخية عندما نعود بالظواهر إلى جذورها الأولى، غاضين النظر عن الحملات الدعائية الواسعة التي قامت في المقدين الماضيين لرجاء هذه الحركة إلى غير أصولها الحقيقية، متجاوزة أهمية الإنجازات الحداثية التي تمت بمزمل عن البيانات والمعلنات بل بصمت استقرطي متعسف عن الادعاء.

السياب والتجديدات الشعرية

سلي الخضراء الجبوسي *

التقني من القواعد الشكلية والبنيات الموروثة وعلاقتها بالزمان والمكان، ومن التعامل التقليدي مع اللغة والصورة والرؤى واللمحة لاسيما اللهجة بجهوريتها وبلاغتها القديمة وتأكيداتها وقدرتها على التأثير العاطفي في المستمعين العرب، حتى اليوم.

ثم إن من أهم إشارات التحول الحداثي في البعد أن توجهه يكون انقضاضياً يدعو إلى الهدم، غير أن الطامحين عندما جعلوا من إرادة الهدم مبدأ متكاملاً شمل جميع عالمهم. أن منطق القطع مع تقاليد الماضي - وهو أساسي في الموقف الحداثي - لا تعني أن كل ما في هذا الماضي كان قبيحاً ومتردياً في زمنه، بل تعني أنه لم يعد له مكان في زمننا، ويصبح القطع معه نوعاً من العودة إلى أصالة هويتنا المعاصرة. إن إرادة التدمير الكاسح لكل مقومات الماضي وإنجازاته كانت صدواتاً كبيرة على تاريخ طويل من الجماليات المتطورة والابداع الفكري والأدبي. وقد كان لهذا الموقف التدميري الشامل نتائج شديدة السلبية في الثقافة العربية المعاصرة لا مجال للحديث عنها هنا لأنه سيأخذنا بعيداً عن السياب الذي استهدفت ثورته الحداثية البناء حيث دهمت وقوضت، وهو موقف أخذ من بعده شاعر كبير آخر هو محمود درويش والعديد الأكبر من الشعراء الشبان بعدهما.

وبالنسبة إلى تعقيد التحول الحداثي وضرورة اقتران المغامرة التقنية فيه برؤى المبدع وموقفه الواعي من أوضاع الحياة جميعها، كان من الصعب أن تلقى تحولاً حداثياً كاملاً عند العدد الأكبر من رواد الحداثة في الخمسينات والستينات. إن هذا لا يعني أن الإبداع العربي لم يُرزق أية تجربة حداثية كاملة في تلك الفترة. ولكنني اتحدث هنا عن الشعراء الذين تمكنوا من ترسيخ عدد من الأعراف الحداثية في الشعر. فتوفيق صايغ، مثلاً كان شاعراً حداثياً بكل معنى الكلمة، وقد نشر مجموعته الأولى (ثلاثون قصيدة) في أوائل

ولا شك أن ما كتب من الحداثة العربية حتى اليوم يشكل كما مسائل من التنظير والارشاد التقني، ولعل كثيراً من الكتابات حاولت أن تجعل منها حركة لها بداية واضحة، دون أن تتمكن من تفسير مساهمتها ومن تقديم مفهوم واضح لها. ولقد دخل إلى معرفاتها، عبر إعلانات بلاغية عالية التبرة، تمويه كبير وادعاءات مضللة ومواصفات لم تنطبق في النهاية على محصول حداثي فعلي يمثل تحولاً أصيلاً، فنياً وفكرياً، تقنياً ورؤيويًا، في آن، عما سبق.

إزاء كل هذا الضجيج تجد الكتابة الرصينة المستندة إلى المنطق الموضوعي الدروس صعبة في الوصول إلى ذهنية لم تزل مفتونة بالتعبير البلاغي وبتأكيدهات المهيمنة وإصراره الذي لا يكل، غير أن أجيالاً قادمة، بعضها لم يولد بعد، سوف تثرى إلى تمويهات هذه الفترة فتفقد سذجاتها وتناقضاتها واستلابها الفكري والفني.

إن الحداثة ليست مشروعاً يخطط له، ولا هي عملية لها بداية واضحة يمكن متابعها مسيرها. إنها وعي فكري روحي فني يدفع إلى التجاوز والتخطي، ولا يجهي نتيجة دعوات وإعلانات تفسيرية، بل نتيجة تغير داخلي في النفس إزاء العالم من جهة، ونتيجة تواصل الشاعر إلى السيطرة على تقنيات العمل الفني وتحويلها من جهة أخرى. وهي تحدث لبدع هنا ومبدع هناك سبق معاصريه في تمثيل روح الحداثة ومواقفها وجرأتها التقنية. وقد حدثت الحداثة العربية على شكل طفرات، وكانت تبدأ كلما اعتزل في أعماق الفرد وعسي صادق بروح العصر الذي يعيش فيه وبالعالمية هذه الروح، فينبهر من الروابط القروسطية التي هيمنت على مواقف كثيرة في الثقافة العربية وشكلت جزءاً حيويًا من مفهومها التقليدي للحياة والسياسة والبطولة والمراة والتراث، كما يندرس، على الصعيد

* شاعرة وناقدة وأستاذة بجامعة كلومبيا - نيويورك.

الخمسينات، ومن قبله كان عندنا أورخان ميسر في سوريا، ومن بعده جاء شعراء أمثال محمد الماغوط وأنسي الحاج. إلا أن هؤلاء جميعاً لم يتمكنوا من إرساء قواعد الحداثة في الشعر العربي الحديث لأنهم كتبوا شعرهم عن طريق النثر في زمن كان الشعر العربي لم يزل مرتبطاً، تقنياً ونفسياً، بأسلوب النظم. ولذا فلكي تتمكن أية عناصر حديثة أن تدخل إلى الشعر وتصبح عرفاً فيه يقتبسه الشعراء الآخرون، كان عليها أن تدخل إليه أولاً عن طريق الشعر المنظم. ولعلها ليست صدفة أن حركة الخمسينات - فقد هذه التطلعات الحديثة في الشعر في الأربعينات والخمسينات - فقد كان الشعر العربي يحاول منذ عقود أن يشق طريقه إلى الحداثة وأن يتغلب من مناعة الشكل الموروث، أي شكل الشطرين، وهي مناعة ترسخت فيه لأسباب تقنية تحدثت عنها في مناسبات أخرى. ولابد هنا من التنويه بأن التوصل إلى حل لهذا الرسوخ في شكل الشطرين قد تم على يدي مسرحي شاعر هو علي أحمد باكثير، ولغاية إنجاز الحوار المسرحي، أي أنه لم يكن في بدايته لغاية تحرير الشعر نفسه. إلا أن الشعر العربي استقاذاً كثيراً منه إذ تحول في الخمسينات إلى حركة شعرية جادة وعن طريقه بدأت العناصر الحديثة في الدخول إلى الشعر والترسخ فيه.

قبل الحديث عن التجربة الحديثة السباسبية أود الحديث عن امرين أراهما مهمين في الحداثة العربية: الأول هو أن ضرورة إقتران التجربة الفنية التقنية فيها برؤيا متحولة للحياة والإنسان لم تجيء في البدء تلقائية ومتكاملة بالضرورة للمبدع. فلو قابلنا التحول الحداثي بالتحول الرومانسي وجدنا أن الرؤيا الرومانسية (ومطابها الكلاسيكية) لا بد أن تعبر عن نفسها عن طريق تقنية رومانسية بارزة: الأسلوب السيلال المفتوح، اللغة الداعية: لغة الحنين والتوق والشوق والفرح والحنن، لغة الدهشة والتطلع والصور الغامضة، وبرز العنصر الذاتي العالي وسيطرة الخيال والعاطفة على القصيدة الخ.

هذا الالتحام الطبيعي في عناصر الرومانسية لا يقابله الالتحام مماثل في عناصر الحداثة. وقد برهنت بداية الحداثة العربية عندنا على نوع من التراضي بين التقنية الجمالية والموقف والرؤيا في القصيدة. فقد رأينا في السبعينات عشرات الشعراء العرب الشباب يهيمون بلغة تكاد تكون مطلوبة على التجربة التقنية المعقدة في الصورة الشعرية، وهي في أساسها تجربة حداثية متميزة قام بها الشعراء الرواد في الستينات وعلى رأسهم أدونيس، فيملأون، أي جبل السبعينات مئات القصائد بهذه الغامرة الصورية المتطرفة التي يبعد بين طريفي التشبيه وقدمت صوراً تركيبية لا علاقة لها بترانيم النحدر اليهم عن مفهوم الصورة. غير أنهم تقاسوا معها ببساطة وشغف وإصرار وإخترار وإع وكانها كانت مستقرة في لا وعيهم تنتظر فرصتها للبروز. غير أن ما تحول في هؤلاء الشعراء، أعظمهم، كان تقنياتهم لا مواقفهم ورؤاهم. فقد ولدت فيهم مقدرة جديدة على اقتحام مملكة الصورة الشعرية والتلاعب بها

بشجاعة، كما ولدت فيهم جرأة مذهشة على الإنفصال في اختراع لغوي معقد. ومع أن محاولاتهم لم تنجح إلا نادراً في عقد السبعينات فإن جراتهم البالغة حد الهوس تظل أمراً مدهشاً. لقد كان التحول بالعضر الجمالي في الشعر نحو تعقيد لم يسبق من قبل أسهل بكثير من تحقيق تحول روحي ونفسي إزاء العالم، فلم يتوان الأمازيغ.

هذا ينقلنا إلى النقطة الثانية التي أود الحديث عنها. أنه لواضح لدينا أن ندرس هذه الفترة أنجيل الرواد ومن جاء بعدهم مباشرة كانوا مستعدين بشكل لم يسبق للدخول في مناطق شعرية لم يدخل إليها الشعر العربي من قبل. كان هذا نتيجة لتراكم المعرفة الفنية التي ورثها هؤلاء الشعراء كجزء من غريزتهم الشعرية وكانت أدوات الشعر في أواسط القرن العشرين ومن بعده قد أصبحت مرنة وقابلة للتفاعل مع التجارب الجديدة، وكان المناخ الشعري قد تبدل، أولاً نتيجة لما أطلقت التجارب السباسبية المتلاحقة كالرومانسية والرؤية والسوريالية وتفاعلاتها وتفسراتها من حساسية جديدة وثانياً نتيجة للخبية السياسية الصاعقة بعد النكبة التي أفقدت التقاليد الشعرية الموروثة الكثير من قدسيته.

هذا التسرب المتلاحق للمعرفة الجمالية، والتحول الخفي في الحساسية الشعرية يفسران لنا مثلاً تجربة محمد الماغوط. فهنا نجد أن شاعراً شاباً جاء من بلدة صغيرة وخلفية متواضعة ولم يحصل حتى على شهادة الثانوية ولم يعرف لغات أجنبية، استطاع أن يطالع علينا في نهاية الخمسينات بشعر شديد التألف مع مواقف وجماليات غير مألوفة بعد. فقد كان ديوانه (حزن في ضوء القمر/ 1969) انفصلاً كبيراً عن الموروث الشعري وتغييراً مدهشاً في استعمال الأدوات الشعرية: من لغة طازجة ذات نبض جديد وصور ساطعة مستمدة من حياة المدينة السورية، وطلاق كامل مع رؤيا الشاعر الرومانسية والقروسية لنفسه كبشر منقذ، صاحب الكلمات الصاعقة، وكتبي هادئ ينظر من الأعالي إلى الشعب المذبذب، وهي رؤيا لم يتحدر منها شعراء مهمون أمثال خليل حاوي وأدونيس، لقد كان وجه الماغوط منذ أول كلمة كتبها وجه الضحية البائسة التي حاصرتها مثالب القرن العشرين وقد أمثلا وعيها بواقعة الغياب الذي عليها أن تواجهه وتحارب كل يوم إزاء شرو الواقع العربي وطفانيته في منتصف القرن العشرين.

إذن فقد كانت هذه الحساسية الفنية المتقدمة ومن اللحظة الشعرية العربية في الخمسينات جاهزة لتقبل الحداثة الشعرية وتمثلها ولو جزئياً إلا أن التعبير عن هذا الوضع جاء عبر صفين من التجارب، هما كما أسلفنا أولاً ذلك النوع الانفرادي شبه المنزول الذي بقي مكتفياً على إنجازاته دون أن يتمكن في ذلك الزمن المبكر من تعميق أساليبه ودلالاته الحداثية للبروز إلى البكائية عن طريق النثر، والثاني هو ذلك الانجاز الحداثي التدريجي الذي كان الصدى العميق لنفض العصر وإيقاعه، واستطاع أن يبعث في الخمسينات صعباً قوياً من التجديد الحداثي المبرر، فرأينا الشعراء يعتقدون العناصر الحداثية الواحد تلو الآخر، أحياناً كأفراد وأحياناً

اعتناقاً جماعياً كما حدث في الاستجابة الواعية لاستعمال إسطورة الخصب والحياة بعد الموت في نهاية الخمسينات.

ونحيي الآن إلى الإنجازات الحديثة عند السياب. كانت العقيدة الكبرى أمام التحول الحداثي العام هو الشكل الشعري الموروث، أي شكل الشطرين كما أسلف. وقد كان تحرير الشكل مديناً كثيراً لتجربة السياب في هذا المجال. انني آخر من يود أن يفتح حق نازك الملائكة في مجال هذه التجربة الانقلابية، فهي والسياب فرسا رهان فيها وكانت محاولتهما متزامنة، إلا أن الريادة في حديثنا عن أية تجربة لا بد أن تعود إلى الشاعر الذي حول التجريب إلى تجديد راسخ وعرف شعري يتبعه الآخرون. لقد كان أسلوب نازك ملكها وحدها، عصياً على التقليد، ولم يقرن بمحاولات حداثية واضحة، بينما افترى السياب إلى الأسلوب الذي أثر في عصب جيله وأطلق إبداعه في هذا المجال - ومن خلال تجاربه الناجحة الموحية في أوزان الشعر المختلفة: الكامل ثم الرجز، ثم الخبب انطلق الشعر الحر ومكن للتجربة الحداثية من النجاح العام عبره.

وهذه هي المأثرة الحديثة السيابية الأولى.

وسوف نرى أن السياب في عقد الخمسينات كان هو الشاعر الذي تم على يديه تأسيس عدد آخر من الأعراف الشعرية الحداثية في الشعر العربي. فهو الرائد الأول الذي أرسى أصول الحداثة عملياً وجعل لها أعرافاً تحدد - فكان ما إن يبدع تجربة جديدة حتى يأخذها عنه بقية الشعراء. وكما قلت من قبل، تم كل هذا له بهوده، ودون ضجيج البيانات البلاغية ودون أن يصاحب إبداعه أي موقف ادعائي أو قيادي، وأهم من كل هذا دون أن تناقض انتماءاته الحداثية في التقنية الشعرية أية مواقف ورؤى تقليدية نحو الحياة والإنسان ونحو دوره كشاعر حداثي.

عندما بدأ السياب يكتب الشعر في الأربعينات كان شعره تقليدياً في موقفه وحساسيته ولغته وأسلوبه، شأنه شأن بقية الشعراء الرواد في أوائل انتاجهم. ولا شك أن نقد الشعر ومؤرخه يستطيع أن يستخلص نتائج فنية مهمة من دراسة شعر هؤلاء الشعراء وملاحظة السرعة التي تغير فيها هذا الشعر من حال إلى حال، كما بالسعر.

لعل دراسة السياب للأدب الغربي في النجج الحداثية لاسيما شعر إليوت Eliot وإدوين ستويل Edith Sitwell كانت هي العنصر الحاسم في تغيره باتجاه حداثا شعرية عربية رائدة - ولكن هذا التعليل لا يكفي، فإن انجذاب السياب وشعراء جيله بكل تلك الطواعية والسرعة، إلى التجربة الشعرية الثورية كان يبدل أيضاً، كما أسلفنا على ثغمر المعرفة الشعرية واستعداد اللحظة الشعرية لتقبل هذا التغيير.

وقد كان الاندخال الحداثي المهم الثاني الذي نجح السياب في ترسيخه هو إدخال عنصر الأسطورة إلى الشعر. لم تكن فكرة اقتباس الأسطورة إلى الشعر جديدة، فقد حاولها الشعراء منذ جبران في العقد الثاني من القرن العشرين مروراً بنسيب عريضة

وأبي شادي وشفيق المفلوح وعلي محمود طه وسواهم - إلا أن هؤلاء إما أنهم لم يستطيعوا ترسيخ هذا العنصر ليصبح تجديداً مستمراً، وأما أنهم اقتبسوا الأساطير بشكل مسطح خال من الرمز.

أما السياب فقد استعمل أسطورة الخصب والحياة بعد الموت بحق مرف في قصيدته المفتاحية «انثورة المطر» بدراسته لقصيدة إليوت الشهيرة «الأرض الخراب». وكما استعمل إليوت أسطورة الخصب متخفية وراء رموزها، استعملها السياب كذلك، فجعل الماء محور القصيدة، ماء الخلاج الذي يحمل الموت للمهاجر وماء المطر الذي يجيء بعد زمن القحط واليبس لبيع الربيع النضر من قلب الشتاء، إشارة إلى إمكان انبعاث الحياة الطيبة بعد زمن الموت والانسداس. وقد نشر هذه القصيدة في مجلة (الأداب/ ١٩٥٤) ففتح بها الطريق لسيل المقتل قليلاً لأساطير الانبعاث المتعددة الأسماء. كان السياب في قصيدته تلك قد أطاع حدس الشاعر الأصيل فلم يذكر أسماء الآلهة القديمة في القصيدة - إلا أن الشعراء من بعده استحضروا في شعرهم ما استطاعوا من الرموز الأسطورية باسمائها - وكان على القارئ في نهاية الخمسينات أن يدرس هذه الأساطير ودلالاتها حتى يستطيع فهمها. لأنها لم تكن حية في الذاكرة الشعبية، كما ينص الاستعمال الأسطوري عادة، وحتى يدر نفسه عاد فمضئها قصائد أخرى. وكان استعمالها في ذلك الوقت دليلاً على الأمل الباقي في نفوس الشعراء والمثقفين بإمكان البعث والعودة إلى الكرامة والحياة الحرة. غير أنها أصبحت زياً، وككل ذي في الشعر فإنها انتهت فجأة في مطلع الستينات وكان الشعراء قد أصابهم ارمالي جمالي منها. غير أنها نجحت في تأسيس النص الأسطوري في الشعر. وكان إدخال الأسطورة الرمزية بنجاح إلى الشعر انجازاً حداثياً مهما يدين إلى السياب بوجوده الأساسي. فإن كانت أسطورة البعث التي تضمنت أسماء الآلهة الفينيقية قد خسرت جاذبيتها سريعاً عند الشعراء والقراء حتى أنه لم يعد مكنها بعد مدّة قصيرة من انتماءها أن يقر بها أحد، فإن العنصر الأسطوري توطد في الشعر ووجد له تعبيراً قوياً عن طريق استعمال الزمن الأسطوري والنماذج العليا. وفي هذا التجديد الآخر كان السياب هو الرائد الأول.

وفي سنة ١٩٥٦ نشر السياب في (الأداب) أيضاً قصيدته الشهيرة في المغرب العربي، محتفياً فيها بالثورة الجزائرية التي كانت مشتتة وقتئذ. كان نفس موضوع البعث والتجديد يهيم عليها وكانت تتضمن رموزاً من النماذج العليا المخوذة من التاريخ العربي الإسلامي الحي في الذاكرة الشعبية: النبي محمد ﷺ وجماعة الصحابة والأنصار الذين بشروا بفجر الحضارة العربية. غير أن عظمة هذه الحضارة انهارت بسبب الضعف الداخلي وموت المقاومة والبسالة. وعندما فأن الله حجب وجوده عن الناس وماتت فيهم حرارة الإيعان ليعود الانبعاث إلى الحياة من جديد بفضل الثورة الجزائرية.

إن قصيدة « المغرب العربي » قصيدة معقدة شديدة التأثير، وقد أعطت مثالا لا ناهجا لاستعمال الزمن الأسطوري في الشعر، وقدرة الحدث على تكرار نفسه في تاريخ الأمة، وقدرة الشخصية التاريخية الحية في ذاكرة الأمة على أن تستلهم من جديد لتعطي المعنى لما يحدث الآن وتولد شعورا قويا بالوحدة وبالارت الروحي المشترك.

وقد كان من خط الشعر العربي أن المثال الأول على هذا الاستعمال الحدائي الرفيع ملته قصيدة عامرة من أجود الشعر الحديث. فقد كثرت بعدها نماذج الشعر التي استعملت الزمن الأسطوري لنقل على استمرارية تاريخية في الأمة، كما استعملت النماذج العليا المأخوذة من التاريخ العربي لتعشر إلى قدرة هذه النماذج على أن تكرر نفسها في تاريخ الأمة العربية. غير أن عددًا وفرا من هذه الرموز التاريخية أختير لسلبيتها ليكون هجاء لانا للوضع العام، لاسيما بعد نكسة سنة ١٩٦٧. ولكن رغم المبالغة في تأويل بعض الأمثلة، إلا أن سيطرة الشاعر العربي على هذين العنصرين أصبحت سلاحا شعريا راقيا للتعبير الموارب عن قضايا وجودية وتاريخية كبيرة - ولا شك أن اقتباس هذين العنصرين كان مكسبا كبيرا للشعر العربي، يعود إلى أساسه إلى التجربة السبائية - وهي الماثرة الحدائية الثالثة للسبائب.

وماثرة الرابعة هي أنه كان راءا بارزا في استعماله لموضوع المدينة. وكان معه آخرون، إن المدينة رمز حدائي أصيل في الحداثة الغربية. فقد ولدت الحداثة الغربية في زمن اكتشاف التصنيع للحياة في الغرب، والصناعة تنشأ في المدن، والأدب الذي نجم عن هذه الفترة في الغرب كان أدبا هجرت فيه الطبيعة وأصبحت أبعاد المكان أبعادا مدنية. فكان الشاعر الحدائي يرى المدينة غولا ومركزا للفساد والظلم والجريمة فوصفها وصفا سلبيا كصحراء مكتظة متحجرة مليئة بالأسى والصجر.

أما المدينة السبائية فهي مكان الغربة الذي وجد فيه الشاعر

الريفي نفسه بعد صفاء جيکور. وقد رأها سجنًا مسورا وبؤرة للمؤسسات الطقافية بقوتها الأبوليسية الغشمية ويجيش المخبرين الذي ترعاه. وهي أيضا مسكن آلاف الفقراء والمنبوذين الذين كانوا يعيشون على هامشها ويعانون الظلم الذي تفرضه على ضحاياها. ولا شك أن اعتناق السبائب للماركسية في ذلك الوقت المبكر من حياته جعله أقوى إحساسا بالظالم التي كان يعاني منها فقراء المدينة وبغاياها والمنبوذين والضائمين فيها، فأرسل موضوع المدينة في الشعر العربي كرمز بالغ الأهمية.

ومن أعماق عذابه الشخصي كرفي جاء المدينة ساعيا وراء العلم والرزق يرى السبائب نفسه ضائعا مليئا بالغربة، ضحية لعنف المدينة ولأعمالها - ومن جديد يبرز وجه الشاعر الحدائي في ماثرة السبائب الحدائية الخامسة - وهي ماثرة تتناول الموقف لا التقنية في الشعر الحدائي، موقفه من العالم ورؤياه لنفسه. فهو ليس البطل القائد المتهل بإرادة الإنثار والتبشير، الذي ينظر من الخارج إلى بؤرة العذاب والمعاناة ويدل على منابع الفساد والانهايار في عالم الآخرين، بل هو شخصية مثلم، وجزء لا يتجزأ من العالم الذي يرفضه - موقف حدائي بامتياز.

ترى ما هي الأبعاد الشعرية التي كان سيصل إليها السبائب لو لم يهاجم المرض وهو بعد في أوج نلقوه الإبداعي؟ اني أشعر إذ أدرسه بأنني أدرس مشروعا لم يكتمل وبأن الحكم على إنجازاته حكم منقوص لأننا لا نعرف كيف كان شعره سينجم بعد ديوان (أنشودة المطر) لو لم يضطر إلى الاستسلام إلى المرض والذكريات والتشوهات الشخصية.

غير أن ما نعرفه هو أنه كان شاعرا ورائدا كبيرا كسب الشعر العربي بوجوده مكسبا لا حدود له وخسر بموته خسارة لا تعوض.

التناس وتمسولات الشكل في بنية القصيدة عند السبائب

صبري حافظ *

بين للكتاب والقراء على السواء. وهمل فقدت تلك المقولات مصداقيتها بمرور الزمن وتغير أليات الحركة الحضارية والثقافية أم أنها مازالت صالحة للتداول كما هي أو حتى بعد قدر من التمحيص ومقدار من التحرير. فيدون قيام النقد بتلك الوظيفة الحيوية لا يعترى المركة الأدبية الركود والجمود فحسب، ولكنها تعاني كذلك من أدواء الكسل العقلي، وتخضع

من وظائف النقد التي تتخلق بها حيوية الحركة الثقافية في أي بلد من البلدان وفي أي ثقافة من الثقافات أن يعد بين فترة وأخرى النظر في خريطة المكاتبات الأدبية وأن يختبر بين الفينة والأخرى مدى ثبات القيم والمقولات الأدبية الشائعة والمتداولة

* كاتب وناقد من مصر، استاذ في جامعة لندن

عملية التقييم الثقافي فيها لا للقيمة الحقيقية للمبدعين وإنجازاتهم الأدبية ، وإنما لعمليات النشاط الإعلامي وشبكات العلاقات العامة ومنطق تبادل المنافع. وهو الأمر الذي يورث الإحباط ويثبط همم المبدعين الحقيقيين ويصيب الكتاب المجتهدين بشتى أشكال المرارة مما يعود على الحركة الثقافية ككل بالكثير من النتائج السلبية. لذلك كان من الضروري أن نتوقف كل فترة وأخرى لننظر فيما بين أيدينا من مقولات ثقافية متداولة لتحديد وفقا لها القيمة الحقيقية أو الإعلامية للكتاب والنتائج والاتجاهات الأدبية المختلفة. لأن إهمال القيام بهذا الدور لا تترتب عليه نتائج فردية فحسب، فلو اقتصر على إحساس البعض بالمرارة وإحساس الآخرين بأننا قد غطيناهم حقهم لهان الأمر، لكن المسألة أخطر من ذلك بكثير. فدراسات سوسيولوجيا الثقافة تؤكد لنا أن مقولات القيمة ورأس المال الرمزي أو الاعتراف سواء في ذلك القيمة الشخصية للمبدعين أو للتيارات الأدبية المختلفة، دورا كبيرا وتأثيرا طويل المدى لا على القراء وحدهم وعلى الكتاب المحتلين ومثقف المستقبل وعلى حركة النشر والتوزيع وعلى عمليات النقد الصحفي والإعلامي وغير ذلك من آليات العملية الثقافية بل وحتى على النقد والدراسات الجامعية الرديئة التي تنتشر عادة في مثل هذا المناخ الذي يسيطر عليه الكسل العقلي والفساد.

لهذا كله نجد لزاما علينا أن نتوقف كل فترة من الزمن لنأمل ماذا بقي من كتابنا الكبار بعد فترة من رحيلهم أو حتى بعد فترة من تسنهم لواء الصدارة الأدبية. خاصة وأن من عادة الحركة الثقافية العربية إما أن تنسى الراجلين كلية عقب وفاتهم أو أن تحولهم إلى أصنام أدبية لا مساس بها ولا يحق الاختلاف عليها. ولكن الوقفة الثانية كل فترة من الفترات من أجل إرهاب وعي الأجيال الحالية بما فاتهم من قضايا وما غاب عنهم من تفاصيل من الأمور الباعثة لجيوبية الحركة الثقافية والمجددة لنشاطها. وهذا هو الذي يدعو بنا إلى التراجع الآن قليلا عند هذا الشاعر المرموق الكبير. فلم يتعرض شاعر للخلاف عليه أثناء حياته بنفس الحدة التي تعرض لها بعد شاكر السياب إذ اشتبك طوال حياته القصيرة الحافلة في مجموعة من المعارك المستمرة التي استنزفت الكثير من طاقته، وإن ساهمت في كثير من الأحيان في بلورة العديد من رؤاه. ولم يحظ شاعر حديث بعد موته بالإجماع على تقدير موهبته والعرفان بأهميته مكانته مثما حدث للسياب وهذا ادعى للتساؤل عن سر هذا الانقلاب في موقف المجتمع الأدبي من الخلاف إلى الاعتراف غير المشروط.

وإذا ما حاولنا التعرف على سر هذا الإجماع على قيمة هذا الشاعر الموهوب وعلى أسباب اهتمام شتى تيارات الحركة الأدبية الحديثة بشعره على اختلاف مناهجها ومشاربها

ومنطلقاتها، وتحديد مكانة الآن مما آل إليه حال الشعر العربي الحديث اليوم - بعد ثلاثين عاما من رحيله - وأين نحن الآن منه، سنجد أنفسنا بإزاء قضية رأس المال الرمزي ورأس المال الاعتراف. فإفانك التي يحققها الإنجاز الأدبي لكتاب أو شاعر ما مشروطة - كما يرى بيور بورديو في مقالته اللامعة «سجال الانتاج الأدبي» - بمدى احتياضه على نوع خاص من رأس المال هو الاعتراف بقيمته وتحديد موقعه ضمن بنية تراتبية خاصة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي، ومشروطة أيضا بمدى قدرته على المحافظة على رأس المال الرمزي ذلك، أو تمتعته به عالم ثقافي مثفیر، خاصة وأن دراسات بورديو الشقية في هذا المجال برهنت على فاعلية قوانين العالم الاقتصادي في الحقل الثقافي، ولكن بطريقة معكوسة. فمئة تناظر بين الراسمالين الاقتصادي والرمزي اللذين يجوزهما كاتب ما، ولكن هذا التناظر يكتب تساسيه الخاص الذي تظل فيه القيادة لرأس المال الرمزي كلما تعلق الأمر بالقيم الجمالية والأدبية ورأس المال الاعتراف على وجه الخصوص، فكلما ازداد نصيب الكاتب من رأس المال الاقتصادي الذي يجعله له في البداية راسماله الرمزي والاعتراف، أدى ذلك إلى قناتص راسماله الرمزي من خلال إعادة النظر في حالته.

ولا يفضل نصيب السياب من رأس المال الاعتراف الذي يتمتع بقدر كبير منه عن طبيعة الحياة الأدبية والسياسية العاصفة التي عاشها، أو التحولات الأدبية والثقافية التي مر بها، ولا عن الخلافات العديدة التي دارت حوله والمعارك المتتالية التي خاضها، وتنتقل بين معسكراتها. فغندما تسترجع الآن أسباب الخلافات التي رسمت حياته، ونوعية المعارك التي شارك فيها ، ندرس اندياح تلك الخلافات من فوق قشرة الوعي الأدبي العربي، وانزلاها من فوق سطح الذاكرة التي اعتادت استعراء النسيان، ذلك لأن السر في تراجع تلك الخلافات التي كانت حادة في وقتها والتي استعرت نيران معاركها على صفحات المجلات الأدبية المختلفة هو أن كثيرا من تلك الخلافات كانت تنسم بالعرضية والموقوتية ومن هنا سرعان ما تبخرت مع تغير الاهتمامات وتبدل القضايا وتحور الرؤى. فانصرام الزمن على رحيل هذا الشاعر الكبير كقيل بتبديد العرضي واختبار مدى صلاحية كل ما هو جوهري وأصيل للبقاء. وهذه الفترة التي مضت منذ رحيل السياب كافية لاختيال الزمن لدى صلاحية إنجازاته. ومن هنا فإن علينا أن نتوقف للحظة وننظر إلى الوراء حتى نتعرف على ما بقي من هذا الشاعر الموهوب بعد ثلاثين عاما على رحيله.

فقرارة السياب اليوم لا يمكن أن تتفصل عن مجموعة من الافتراضات الناجمة عن أن درجة صفر التأويل بالنسبة

لاشعاره محملة بالعديد من الرؤى والدلالات ومثقلة بالتواريخ التأويلية والتفكيرية المتشابكة. فلا يمكن لأي قراءة للسيااب أن تتطرق لقراءة أي شاعر معاصر، من فراغ تأويلي خالص. لأن ما تراكم من إنجاز نقدي حول هذا الشاعر يجعل أي محاولة لغزائه اليوم حدثاً في أرض مرتعة بالتأويلات، وبدخولاً في غابة كثيفة من الدلالات والاستقصاءات المنهجية الشقية. ولأنها تتطرق كذلك من حاضر ثقافي صاغ السيااب بعض القيم الفكرية والقرمية والشعرية الأصيلة فيه، والتي تتعرض اليوم لضربات قاسية من خلال المتغيرات العالمية والقومية الجديدة من ناحية والتغيرات الشعرية والجمالية من ناحية أخرى. وساهم في بلورة حساسيته الشعرية والأدبية التي تطورت على مدى العقود الثلاثة التالية لمحاولته التجديدية الرائدة، ثم انكسرت مسيرتها في السنوات الأخيرة. ومن هنا فإن درجة صفر التأويل ليست مشحونة بحسب بكل الميراث النقدي الذي تناول شعر السيااب من قبل، ولا بكل القيم الوطنية والفكرية التي ساهمت أشعاره في بلورتها وتحديد معانيها فحسب، ولكنها مفعمة كذلك بجهد اللحظة الراهنة التي تتم فيها القراءة الجديدة، وبشكل ما تجليه إلى أفق القراءة من سياقات لا يمكن التغاضي عنها كلية عند التأويل النقدي، وهذه السياقات العصرية بكل أبعادها السياسية والفكرية والأدبية تلقي بثقلها على القراءة فتجذب على أي براءة مدعاة. وقراءة السيااب اليوم لا تأخذ في اعتبارها هذا التغير الجذري في الواقع السياسي فحسب، ولكنها تتم كذلك في سياق نقدي مغاير تخل من تبسيطات النقد العربي القديمة، وأهداف أدوائه التحليلية مستعينة بالدراسات اللغوية والأسلوبية، وبشار النظرية النقدية الحديثة التي استوعبت النتاج النظري المتواصل من الشكليات الروس وحتى التفكيكية وما بعد البنوية. فكل قراءة تتم في أفق من التوقعات التي تزداد حدتها، وتتفكح احتمالاتها، كلما كانت درجة صفر التأويل مشحونة بكل هذا الجدل النقدي الذي أبرز ثنائيات عالم الشاعر المختلفة وسر بنية قصائده المتعددة، ومجس مفردات قاموسه الشعري المتميزة، ودرس تراكيبه اللغوية الجزلة، وتعرف على آليات لحظة المكاشفة الشعرية عنده، وسجل موقفه من الشعر والحياة، وفصل سيرة حياته وربط أحداثها بشعره، وميز بين شعرية الكلمات وشعرية الأشياء والموجودات في عله وتقصي كل الإحالات التناسية والأسطورية لديه.

فالمكانة التي يحتلها الإنجاز الأدبي للسيااب اليوم ضمن بنية خاصة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي، مشروطة بمدى قدرة نصه على الحفاظ على دوره وفعاليته خلال التحولات التي تنتاب هذه القوى، بسبب الصراعات المستمرة لتغييرها، ولتوافق مع تراتبها الجديدة. ففضاء العالم الأدبي بفضاء مشحون بالاحتمالات اللانهائية والمتحركة باستمرار والتي تتطلب من العمل باستمرار تحرير

جدارته برأس المال الاعترافي الذي يحوزه داخل المجال الأدبي، ناهيك عن تمتعه. وأن تغير السيااب الذي تتم فيه قراءة السيااب اليوم، وتغيير العالم القيمي والسياسي، والرؤى الأدبية والتفكيرية معا تتطلب طرح قراءة مغايرة تتخلل إلى درجة صفر التأويل على عناصر منها دوافع الخطاب التأويلي الجديدة، أو القراءة الجديدة والسيااب الذي تدور فيه، والجدل بين الفصيح عنه والمسكوت عنه في كل قراءة، وعلاقة البعد الإقليمي بما أسماه بايديولوجية القراءة المضمررة، والجدل بين أنساق الهيمنة الرمزية الفاعلة في الواقع العربي أثناء كتابة القصائد، وأنساق الهيمنة الرمزية المغايرة والغاشية في زمن القراءة. وهو جدل يدخل البعد السوسيلوجي للخطاب الشعري ودور الشعر في بلورة أنساق الهيمنة الرمزية إلى أفق القراءة الجديدة، وتناظر بنية القراءة الجديدة مع بنية الشعر المخروء ذاته، بمعنى أن شعر السيااب كان شعر المواجهة بين الذات والعالم، وعمل قراءته الجديدة أن تكون قراءة المواجهة بين الشعر والعالم. كما تطرح علاقة القراءة بترامك الفرائض المعرفية المختلفة، سواء ما يتعلق منها بتأويل النص، أو بحياة الشاعر. واستيعاب الكشوف النقدية لأكثر من مدرسة من مدارس النقد الحديث، وتوظيفها في قراءة نقدية أقرب ما تكون إلى ما يسمى بالقراءة ما بعد الكولونيالية Postcolonial التي تعثر على أحد نماذجها اللامعة في كتاب إدوار سعيد (الثقافة والاستعمار Culture Imperialism) وهي قراءة موضوع النص في العالم الذي يقرأ فيه دون أن تغفل أهمية السيااب الذي كتب فيه.

وللتعرف بزيادة على ما ساد من السيااب في الواقع الثقافي قبل أي محاولة لتقييم هذا السائد والمتداول، فكلنا نعرف أن السيااب قد ولد عام ١٩٢٦ في بقيق، وهي قرية صغيرة أو كما نقول في مصر كفر من كلور قرية جيحور الواقعة في منطقة أبي الخصيب بالقرب من البصرة. وجيلو القرية الأكبر والأهم في حياة السيااب، هي قرية أمه التي ماتت وهو في السادسة من عمره، والتي ظل يتردد عليها حيث قامت جدته لأمه فيها بدور الأم بالنسبة له بعد رحيل والدته. لهذا كان لجيلو مكان محوري في حياته ووجدانه، فقد أحس فيها بدر «الطفل» بكثير مما افقده من أمان وقبول في بقيق، حيث أمثل بيت أبيه فيها، وهو بيت عائلة السيااب الكبير بكثير من الأطفال الذين كانت تحتفي بهم أمهاتهم بما في ذلك أخوته غير الأشقاء بينما عانى هو من مرارة اليتم، وفقدان الأم. كان لجيلو دور كبير في حياته، فهناك كان يجس بأنه مركز الاهتمام ومصب الحنان والقبول، وهذا هو السر في أن جيحور هي القرية التي تتردد كثيرا في شعر السيااب. وأنه أصبحت بؤرة التركيز في هذه المنطقة من أبي الخصيب التي وضعها بدر باقتدار وحساسية على خريطة الوعي الشعري العربي، حيث جعل من قضااتها وبساتينها ونخيلها وكرومها ولعابها ونهرها بوبب عالما كاملا له

الذهبي، بقدر ما كان نتيجة استمتاعه بحس الشهادة الذي وفرته عملية الانضمام الى عمل سري ممنوع.

وفي عام ١٩٤٨ عين بدر مدرسا في مدرسة الرمادي الثانوية، واستمتع بعمله فيها برغم قصر الفترة التي أمضاها فيها. وفي هذا العام أيضا صدر ديوانه الأول (أزهار ذابلة) الذي وقّع فيه تحت تأثير الشعر الرومانسي عامة، وشعراء مدرسة ليوبلو خاصة، ولاسيما أحمد زكي أبوشادي، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه الذي كان له مكانة خاصة لدى شاعرنا الشاب، وود لو قدم له ديوانه. وقد احتلت الصحافة الأدبية في العراق بهذا الديوان الأول، فأخذ يتردد على مقهى حسن العجمي، ويجالس فيه الأستاذ الجواهري الذي كان بدر يحترمه كثيرا كشاعر، ويخالط فيه الكثير من الأدباء. وقد كان العام التالي هو عام النكبة لا نكبة فلسطين التي لعبت دورا بارزا في تغيير الحساسية الأدبية، وتبديل تصور المثقف للواقع وللأدب فحسب، وإنما نكبة الحزب الشيوعي العراقي الذي كان بدر من أعضائه المعروفين كذلك، حيث سجن زعماءه البارزون، وصان جاء شهر شباط (فبراير) من العام التالي حتى أعدم عدد منهم مثل فهد (يوسف سلمان يوسف) وزكي بسيم وحسين الشبيبي ويهودا صديق وساسون دلال وغيرهم من أعضاء اللجنة المركزية بعد وثبة يناير (كانون ثاني) ١٩٤٩. وفي نفس العام فصل بدر من وظيفته في مدرسة الرمادي. وفي العام التالي ١٩٥٠ وجد نفسه عملا في شركة نفط البصرة، وأصدر في نفس العام ديوانه الثاني (أساطير) الذي أكد أنه ما زال واقعا تحت تأثير شعراء الرومانسية، وإن كان هذا الديوان قد اتقوى على قصيدته «هل كان حياء التي راوح عدد التفعيلات في أبياتها، والتي تعد قصيدته الأولى من شعر التفعيلة المعروف بالشعر الحر أو الشعر الحديث.

وكانت الشاعرة العراقية نازك الملائكة قد نشرت هي الأخرى ديوانها الشهير (شظايا ورماد) والذي ينطوي على مجموعة من القصائد التي راوحت فيها عدد التفعيلات في أبياتها. وبدأ الحديث عن ريادة المدرسة الشعرية الجديدة ودخل السياب معركة حول السبق والريادة لهذا النوع الجديد من الشعر وحاول بكل السبل أن يكون له قصب السبق في هذا المجال على نازك في معركة فيها شيء من سذاجة الحركة السياسية التي خاضها من قبل، وواصل خوض غمارها من بعد. وإذا ما أخذنا بتعريف السياب نفسه للشعر الحر كما كان يدعوه، أو الشعر الحديث كما يسميه الكثيرون، والذي قدمه في بحثه المؤثر الأدباء العرب بعد ذلك بسنوات، وهو التعريف الذي يقسوله فيه: «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات للتشابه بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد، جاء ليسبق الميعة الرومانتيكية، وأدب الأبراج العاجية، وجمود

مفرداته ورؤاه وصوره، وجذب إليه اهتمام القراء في كل مكان من العالم العربي، وأحاله إلى رمز شعري مؤثر لمرحلة الطفولة وهي مرحلة الأمان المطلق والقبول المطلق مما يجعل لها سحرا وتأثيرا وجدانيا لا مثيل له.

وقد تلقى السياب تعليمه الأول في مدرسة باب سليمان الابتدائية في أبي الخصيب، ثم في مدرسة البصرة الثانوية حتى عام ١٩٤٢. وقد بدأ يكتب الشعر وهو في هذه المدرسة الثانوية. وفي عام ١٩٤٢ صدرت أحكام الأعدام ضد رشيد عالي الكيلاني ويونس السبعاري وعلي محمود الشيخ وفهمي سعيد ومحمود سليمان وغيرهم من زعماء الحركة الوطنية، أو ما عرف بثورة رشيد الكيلاني فرتاهم بدر في قصيدته «شهداء الحرية» التي بدأها بتسجيل نغمته على نوري السعيد والوصي على العرش قائلا

أراق عبيد الانجليز دماءهم

ولكن دون النار من هو طالبه

أراق ربيب الانجليز دماءهم

ولكن في برلسين ليثا يراقبه

رشيد وبيا نعم الزعيم لامة

يعيث بها عبدالإله وصاحبه

لأنت الزعيم الحق نبهت نوما

تقاذفهم دهر توات نواثيه

هذه القصيدة التي كتبها بدر وهو في السادسة عشرة من عمره تكشف عن سذاجة سياسية مفهومة بالنسبة لعمره، فالحديث عن هذا الليث الرابض في برلين «أي هتلر»، وعن أنه يراقب ربيب الانجليز في العراق، حديث فيه سذاجة واضحة. صحيح أن مناخ سنوات الحرب العالمية الثانية في العالم العربي قد حفل بالكثيرين من الذين آمنوا بأن عدونا صديق لنا، وإن العالم العربي كان غافلا إلى حد كبير عن حقيقة النازية، وعن تهديدها للعالم، لكن تلك السذاجة السياسية التي يمكن أن نعتقها لمحدث من السادسة عشرة من عمره ظلت خيطا ثابتا في نسج رؤية الشاعر الفكرية حتى بعدما كبر. فما أن التحق الشاعر بدار المعلمين العالية في بغداد عام ١٩٤٣ - وهي الدار التي بدأ دراسته بها في قسم اللغة العربية، ثم تحول منه بعد عام إلى قسم اللغة الانجليزية، وظل به حتى تخرج منه عام ١٩٤٨ - حتى كانت سنوات الدراسة هي سنوات الانضمام تحت لواء الحزب الشيوعي العراقي، والذي يبدو أن انخراطه فيه لم يقم على قاعدة سياسية أو فكرية أمثل من تلك التي أسفرت عنها قصيدته عن «شهداء الحرية». فثمة شواهد عديدة تشير إلى أن بدر قد اختار التزامه السياسي على أساس عشائري. وأنه برغم تعرضه لبعض المضايقات أثناء فترة الدراسة بسبب هذا الالتزام، فإن تحمله لها لم يكن نتيجة صلاية إيمانه

الكلاسيكية . كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به . إذا ما أخذنا بتعريف السياب هذا، سنجد أن (شظايا ورماد) هو الأقرب في احتياز فضل الريادة وقصب السبق. ليس فقط لأن نازك كانت وأعية بما تقوم به إلى الحد الذي دفعها لكتابة مقدمة تنبه فيها إلى طبيعة تجربتها الجديدة، ولكن أيضاً لأن ديوانها ينطوي على أكثر من تجربة في هذا الضمار، بينما ظلت قصيدة بدر المذكورة هي القصيدة الوحيدة في هذا المجال في ديوانه الثاني، كما أن ديوان نازك كان أكثر وعياً بطبيعة تغير بنية التجربة الشعرية، من تجربة بدر اليتيمة في هذا الوقت. وإذا كان للسبق التاريخي أهميته في هذا المجال فإن توافقت التجريبتين يدل على أن بواعث التجديد كانت قد تجاوزت النزوة الفردية، وأصبحت مصدراً لالهام أكثر من شاعر في نفس الفترة.

فأهمية بدر لا تكمن في سبقه التاريخي لنازك بأيام أو شهر، وإنما في خصوصية موهبته التي وجدت في هذا القلب الشعري الجديد مجالاً للتعبير عن إمكانياتها الإبداعية. ذلك لأن بدر الذي كان مشغولاً بمعركته حول إثبات أسبقية في التجديد، قد وجد نفسه مغرطاً في معركة أخرى على إثر انتفاضة تشرين عام ١٩٥٢، التي أعقبت تقدم رجال الأحزاب (وخاصة حزب الجبهة الشعبية والحزب الوطني الديمقراطي) بمذكرة للوصي تتضمن المطالبات الشعبية، والتي وجد نفسه بين زعماء الإضرابات فيها، فطاردته الشرطة، واضطر للهرب إلى إيران التي أمضى بها شهرين، ثم إلى الكويت حيث بقي لستة أشهر. وكانت فترة الهرب تلك فترة تحول هامة في حياة بدر، ليس فقط لأنه أدرك، بعد أن وجد نفسه قد علق نشاطه الأدبي، من أجل نشاطه السياسي، أنه لم يخلق للسياسة وإنما للشعر، ولكن أيضاً لأن فترة وجوده في إيران توافقت مع تخلي حزب «توده» عن مصدق حتى تمكن زاهدي منه. وعاصرت بدايات الشك في اليقين المذهبي. لذلك ما إن عاد إلى بغداد مع عام ١٩٥٣، وحصل على وظيفة في مديرية الأموال المستوردة، حتى بدأ الشقاق بينه وبين الشيوعيين الذين كانوا قد تنهوا الكثير من قصائد البياتي في غياب، وأصبح البياتي هو شاعر الحزب، مما أشعر بدر بأن الحزب الذي ضحى من أجله قد غدر به في غياب وهو الأمر الذي اعتبره الشاعر (الفراس) للحالم خيانة غير مقبولة خاصة وأن تجربة المنفى قد زعزت إيمانه بالكثير من مقولات هذا الحزب ورؤاه، وكشفت له عن جموده وتبعيته للخط الفكري والمنهجي للاتحاد السوفييتي، دون أخذ العناصر المحلية في الاعتبار.

وقد ترافقت هذه الحرارة والشكوك مع توثق علاقة بدر في العام التالي ١٩٥٤ بمجموعة «مقهى الفرات» من الكتاب والشعراء ذوي النزعة القومية، من أمثال كاظم جواد، ومحبي الدين اسماعيل، وعبدالصاحب ياسين، ورشيد ياسين. ومع

بداية النشر في مجلة (الأدب) التي كانت معروفة بنزعتها القومية. وعلى صفحات (الأدب) فتتح وصحبه البيران على الشيوعيين، وعلى رموزهم الأدبية في السنوات التالية. وبدأت معركته مع البياتي الذي كان يرى أنه «ينطاول صاعداً فيتقاعس قعيداً، ومع عبدالمك نوري بالرغم من أنه كان مشغولاً بكتابة القصة، ولا يشكل أي تهديد لبدر، اللهم إلا اندراجه تحت لواء الخط الحزبي الجاهل». وأخذت تلك المعركة التي حمى وطيسها في الأعوام التالية تكشف لنا عن بعض رؤاه وتصورات الشعرية، والتي كان يبدو لغرابه للمفارقة أن فيها الكثير من رؤى الواقعية الاشتراكية السانحة أكثر مما فيها من نقيضها المذهبي وكانت هذه الفترة هي الفترة التي شهدت نزوحه إلى الاستقرار، فقد تزوج فيها عام ١٩٥٥ من «إقبال» وهي فتاة بسيطة الثقافة من «أبي الخصيب» متخرجة من دار المعلمات الابتدائية ليس فيها، — فيما يبدو — شيء من أطياف السنوات اللواتي ألهمن خياله في قصائد ديوانيه الأولين من بنات دار المعلمين العاليية. صحيح أنها ستسبب أسهما لديوانه الأخير، لكنها تظهر في قصائده كزوجة وأم رؤوم لابنه غيلان، وباختصار كامرأة تقليدية توشك أن تكون النقيض الكامل لكل اللواتي تحرك القلب لهن في فياضة الشباب، واختيارها من منطقته يكشف عن شيء من تقليدية الشاعر وعشائريته التي لم تغلق القشرة الكريمة أو المذهبية المتحررة في إيهان سمطورتها عليه، أو تحكمها في سلوكه.

وكانت هذه الفترة كذلك هي فترة كتابة عدد من أهم قصائده من «الموسم العيباء» و«الأسلحة والأطفال» إلى «أنشودة المطر» و«مدينة بلا مطر» و«غريب على الخليج» وغيرها من قصائد ديوانه العلامة (أنشودة المطر). وكانت بحق فترة الاستقرار العاطفي والنضج الشعري، وإن لم يكشف هذا النضج الشعري عن نضج فكري معاشل. لأن أفكار السياب النقدية كانت أقرب إلى المزيج غير المتناسق الذي تختلط فيه الرومانسية ببعض ملامح الواقعية، لأننا لو نظرنا إلى المجموعة الشعرية التي ترجمها وأصدرها في كتاب من عشرين قصيدة عام ١٩٥٥ سنجد أنه يجمع فيها بين شعراء وقصائد تنتمي لاتجاهات ومواقف فكرية وفلسفية وأدبية متناقضة من إليوت وباوند، إلى سبنسر وذاي لويس، ومن إديث سيتويل، وفيلش، إلى بريغييه، ودي لامير، ومن ريلكه، ورامبو، إلى لوركا، ونيرودا. وليس هذا وحده هو الدليل على محدودية معارفه الأدبية وغياب الرؤية المنطقية النسقة من اختياراته، ولكن تصنيفه للأدب في محاضراته عن الأدب الواقعي والالتزام والتي قدمها لمؤتمر الأدباء العرب بمدمشق عام ١٩٥٦ إلى ثلاثة أقسام: واقعي ومحاييد، ومنحرف، خلاصاً إلى أن التيار الواقعي هو الخلاص الوحيد للأدب العربي، يكشف هو الآخر عن قدر معاشل في السذاجة والتبسيط. صحيح أن تعريفه للأدب الواقعي يوشك

أن يكون تعريفاً للآداب عامة، بكل اتجاهاته وتنوعاته الجادة، لكنه تعريف على قدر كبير من التعميم ويفتقر إلى الخصوصية أو النظرة الذاتية المستحصرة.

وقد واصل السياب حملته على الأدب والفكر الماركسيين دون أن يكون مؤهلاً لتفهم الأسس الفلسفية التي ينهض عليها التصور الماركسي للأدب، ناهيك عن تقنيده وبحضه. لكن المهم في هذه الحملة أنها أعلنت، من خلال اتصاله من معارسات الشيوعيين العراقيين وأفكارهم، عن بزوغ يقين داخلي لدى السياب باستقلالية الشعر النسبية، لا عن الواقع - فقد كان مؤمناً بأن علاقة الشعر بالواقع لا يمكن فهمها، بل ولابد من تعميقها - وإنما عن أي التزام فكري، أو مذهبي جامد. وقد حاول السياب أن يبرهن على هذه الاستقلالية من خلال المواقف السياسية، بينما كان في غير حاجة إلى ذلك، لأن شعره وحده في هذه الفترة خير دليل على ذلك، لكن ما إن أتاحت له الفرصة للبرهنة السياسية على موقفه حتى اهتبلها، وكان ذلك في عام ١٩٥٨ عندما رفض التوقيع على عريضة استنكار لثورة الشوافه، وقد كلفه هذا الرفض وظيفته، حيث فصل من عمله عام ١٩٥٩، بعد أن كتب عنه كتيبة التقارير - وأنه شوهد وهو يبتسم يوم مؤامرة الشوافه، وقد نشط السياب كعادته في الهجوم على الشيوعيين، وخاصة بعدما وقفوا ضده، وطلبوه بنقد ذاتي صارم، رفض كلية أن يقدمه لهم، ووصل به الشطط إلى حد كتابة «إن ماكارشي أشرف كلمة مرة من كثير من الذين يعتبرهم الشيوعيين قادة كبراء» ولا أريد هنا الربط بين هذه العبارة وبين إشارته في قصيدته الباكورة إلى الليث الرابض في برلين، فليس بين الإشارتين أي أطروحة فكرية متناقضة، تدفع إلى اتهام السياب بالفاشية. ولكن الرابط الوحيد بينهما هو تلك السذاجة السياسية التي تستخدم كل الأسلحة في المعركة، بغض النظر عن أنها أسلحة فاسدة، قد تردت إلى نحر السياب نفسه، قبل أن تنال من خصومه، ويوجب هذا أن ننسى أن السياب كان يخوض معاركه، ويعبر عن قناعاته بشيء من روح الفارس التي دفعته إلى النضال في صفوف الحزب الشيوعي عندما كان الحزب مطارداً، وإلى الوقوف ضده عندما بلغ أوج نفوذه السياسي والاعلامي بعد ثورة عبدالكريم قاسم.

وفي أواخر عام ١٩٥٩ تمكن من الحصول على عمل كمدرس في إعدادية الأعظمية، وبعد بضعة شهور، وفي عام ١٩٦٠ نشر ديوانه العلامة (تشوذة المطار) عن دار مجلة شعر. لكن الغريب أنه سجن بعد عدة شهور من نشر ديوانه ذلك، ومع من؟ مع الشيوعيين الذين اتصل منهم، فكان عذاب السجن مزدوجاً، لا من السجن وحده، وإنما من الرفاق الذين كانوا يسومونه ألوان العذاب النفسي والتقريع السياسي، ولما أفرج عنه في العام التالي كانت التجربة مرة قد ضاعفت من تقمته على

الشيوعيين. ويعتقد البعض أن هذه النقطة كانت السبب وراء دعوته للمشاركة في مؤتمر الأدب العربي بروما في أكتوبر ١٩٦١، والذي نظمته المؤسسة العالمية لحرية الثقافة، وهي المؤسسة التي أصدرت مجلة (حوار)، وثبت فيما بعد أن قسماً كبيراً من تموليها كان يجري من مؤسسة الاستخبارات المركزية الأمريكية.

لكن مكانة السياب التي كانت قد دعمت بعد نشر ديوانه الكبير تلقى الشكوك على مثل هذا الاعتقاد، صحيح أن هذا المؤتمر كغيره من نشاطات تلك المنظمة كان له موقف أيديولوجي واضح، لكن السياب كان قد أصبح بحق أكبر من مجرد واحد من الذين يهاجمون الشيوعية، ولم تكن قيمته الأدبية بأي حال من الأحوال قائمة على هذا الهجوم، أو نابعة منه. كما أن ميوله القومية كانت ذات منحى تحرري وتقدمي واضح. وفي العام التالي بدأ المرض، ودخل مستشفى بولس في بيروت للعلاج دون جدوى. وحاولت المنظمة العالمية لحرية الثقافة أن تعالجه في لندن وباريس، ولكن تلك المحاولة أسفرت عن تشخيص مرضه العضال واضطراب عصبي في المنطقة القطنية من العمود الفقري، وهو مرض نادر لم يكتشف الطب له علاجاً. وفي فترة المرض قاض بحر الشعر بعد أن غاصت ينابيعه في السنوات القليلة السابقة، حتى أنه كتب أربعين قصيدة في ستة وأربعين يوماً قضاها في مستشفى سانت ماري في لندن، ومن خلال هذه القصائد وغيرها تنأيت بوابنه الأخيرة (منزل الاقنآن) و (المعد الغريق) و (شناسيل ابنة الجلبى) وقد استمر معه المرض العضال فوسم شعره بقدر كبير من التقدير ويتركز على تجربة المعاناة الإنسانية، وبعودة حساسة إلى منابع الطفولة ويقدر من الحس الفلسفي الشفيف، ودفع قارب رحلته من بيروت إلى لندن وباريس ثم ببيروت، ثم العراق والكويت التي تقرر سفره إليها للعلاج عام ١٩٦٤، فأمضى بها أيامه الأخيرة حيث مات بالجفاف الرابع في المستشفى الأميري بها، في الرابع والعشرين من ديسمبر (كانون أول ١٩٦٤).

والآن ما الذي بقي من السياب في واقع الشعر العربي الحديث عامة؟ إننا كان علينا أن نجيب على هذا السؤال الهام بعد ثلاثين عاماً من رحيل هذا الشاعر الكبير، سنجد أن شقاً من هذه الإجابة يعود إلى مسيرة حياة الشاعر نفسها، بينما يعود للشق الآخر إلى إنتاجه الشعري. ومن مسيرة حياة السياب بقيت تجربة ضرورة الأبيد الشاعر جهده وموهبته في معارك جانبية صغيرة ليست هي التي تصنع إسهامه، ولا يمكن أن يبقى منها الكثير بعد فترة قصيرة من الزمن. فليس شمة من يذكر السياب الآن لأنه خاض معارك ريادة الشعر الحديث، وإن كان إسهامه في توطيد مكانة هذه التجربة الشعرية

الزعم بدور الأدب المغير دون اختيار الأديب الوقوف في الخندق الآخر. فعلاقة الكاتب بالسلطة من أكثر العلاقات كنفها عن رؤيته لدوره ولغته، لأنه ليس من الممكن أن يضع الكاتب نفسه في خدمة السائد والمسيطر دون أن يشف ذلك عن إخضاع للفن لما يمثله هذا السائد، وبالتالي عن ثانوية هذا الفن في مواجهة أولية السلطة. فالتقيت بأولية الفنى والأدبي على السياسي، أو على الأقل يوضعها على قدم المساواة وفي علاقة ندية لا تبعية، لابد وأن يؤدي الى المواجهة بينهما، ليس لأن التعارض في غايات كل منهما من الأمور البديهية فمفسب، ولكن أيضا لأن طبيعة بنية السلطة السياسية في المجتمع العربي لا تسمح بالتعددية ومن هنا لا تعرف غير لغة الإخضاع أو المواجهة.

أما القيمة الثالثة التي نستخلصها من حياة السياب فهي أن استقلال الكاتب في هذا المناخ العربي غالبا ما يقود الى معاناته وقربته. وأن هذه المعاناة والغربة تجعل الكاتب الأغزل فريسة سهلة في أيدي الذين يستبدون استقلاله أو يرومون استغلاله، فما إن وقع السياب فريسة للمرض حتى تكاثرت حول فراشه الأقاعي، وضربت تلك الحالة عليه سورا من العزلة التي دفعته الى الارتداد الى منابع الطفولة حيث عاش مرحلة من الأمان المطلق والقبول المطلق. لكن تلك العودة التي كان لها تأثيرها المحفوظ على تطوره الشعري، تطوي من الناحية الاجتماعية على نوع من التلمس من هذا المراق الذي يجد الشاعر والكاتب العربي عامة نفسه فيه وحيدا في عالم لا يحقق فيه الكتاب استقلالهم لأنهم لم يقيموا مؤسساتهم، ولم يتمكن القراء أن مساعي الاستقلال الأدبي والفكري، فما إن وجد السياب نفسه واقعا في براثن المرض حتى أخذ يتخبط بين الذين يبدون استعدادهم للإنفاق على تكاليف العلاج الباهظة فالكاتب العربي عادة لا يستطيع أن يوفر لنفسه حياة كريمة من قلمه إلا بعد سنوات طويلة من المعاناة، وقد ينقذ عمره كله دون أن يحقق هذا. وإذا كان لذلك معنى فهو أن الكتابة نفسها ليست من الوظائف التي يبدى المجتمع استعدادها للدفع من أجلها، وهو امر -إذا ما اعتبرنا معايير السوق من المعايير التي تساهم في الحكم على الأمور- يدل على أنها ليست من الوظائف التي يطلبها المجتمع أو يقدرها حق قدرها.

وإذا ما انتقلنا بعد ذلك الى الشق الثاني الذي يعود الى إنتاج الشاعر سنجد أن هناك مجموعة من الإنجازات الشعرية التي بقيت في ضمير الشعر الحديث وسماهت في إثراء عموده الشعرية الجديد. فقد كان السياب من الذين بدأوا تأسيس ملامح الشعر الجديد ومنطلقاته الفكرية والبثائية على السواء، كما كان من الذين ساهموا بموهبتهم الكبيرة في ترسيخ مكانة هذا الشعر وفي توسيع أفقه التعبيري حتى أصبح من الممكن

المتعمية، والذي عززته تجاربه العروضية في تنويع الإيقاعات داخل القصيدة الواحدة في دواوينه الأخيرة، من أهم الإضافات الباقية من تجربة السياب الأدبية بعد أكثر من ربع قرن من الزمان. وليس ثمة من يذكره لأنه ساهم في تعزيز مفاهيم الأدب القومي، أو حارب صور الالتزام الساذج بخط الحزب الرسمي في الأدب، لأن السياب لم يكن بأي حال من الأحوال المفكر الأدبي الذي يستطيع أن يؤثر القضايا الفكرية القادرة على تغيير مسار الحركة الأدبية، أو التأثير على قناعاتها. ولم يكن المثقف الموسوعي القادر على تسخير معرفته الواسعة بتاريخ الثقافة ومسيرة الحركات الأدبية، في توجيه مسار الفكر الأدبي العربي إبان حياته، ناهيك عن التأثير عليها بعد رحيله. فقد كانت معظم المعارك الصغيرة التي خاضها السياب من النوع الذي اختلط فيها الدفاع عن الذات، في مواجهة واقع ثقافي جامد، بالحوار الأدبي الذي ينسجم بقدر من العمق والرصانة، بالشطط الفكري التابع من مبدئية الثقافة ومن غياب التصورات النظرية المتينة، والقادرة على تزويد المدوس الثقافية الصائبة، في بعض الأحيان بالمعاني التي تضفي عليها قدرا من الصلابة والإقناع.

فقد كان السياب شاعرا برهن بمسيرته الشعرية وبما بقي منها بعد هذا الرشح من الزمان على أن موهبة الشاعر، ومعارفه الحسية، قد تهديء الى مجموعة من الكشوف الأدبية، والعروضية التي تستطيع المشاركة في تغيير الحساسية الأدبية والتي ربما احتاجت الى موهبة نقدية من نوع فريد لتصوغ اكتشافاتها تلك الى أطروحات نظرية، لا يستطيع الشاعر بالضرورة الاضطلاع بها. هذا الفصل بين نوعين أساسيين من المعرفة الأدبية وبين مجالين متغايرين من مجالات الإبداع الأدبي، هو القيمة الأولى التي تبقى لنا من تجربة السياب تلك بعد أكثر من ربع قرن من الزمان.

أما القيمة الثانية التي نستقيها من تجربة السياب الحياتية فهي أن على الفنان أن يقف دائما في الخندق الآخر، فعندما كان الشيوعيون يناضلون من أجل الاستقلال والتحرر من الاستعمار وأذناب المصلحين كان السياب في صفوفهم، تزعم المظاهرات وتعرض للمضايقات وحتى للفصل والنفي والتشريد. وعندما كانت لهم السطوة والسلطة كان السياب في صفوف المعارضة. ومع أن هذه القيمة قد امتزجت بشيء من الذاتية في حياة السياب، إلا أن ما تتطوي عليه من رفض للانصياع والانضواء تحت لواء السائد والمسيطر والمكروه يبقى واحدا من العناصر الأساسية التي يجب أن نتق عندنا أية محاولة لإعادة تقييم دور هذا الشاعر الكبير والتعرف على ما بقي منه بعد رحيله، ذلك لأن من الصعب علينا الحديث عن استقلال الأدب دون استقلال الأديب نفسه، ومن العسير علينا

الجيدة أن هذا الانزياح لا يتحقق بشكل فاعل إلا إذا ما تجنب الشاعر التعبير الانفعالي المباشر والافتعال العقلي أو الواعسي للتجربة ولجا كما يقول ريلكه الى مستودع الذكريات المخزنة في الوجدان والتي يعود القسم الأكبر منها الى مرحلة الطفولة، وهي مرحلة الإدراك الشعري للواقع. وقد لجأ السياب كثيرا الى هذا المستودع الثري واستحضر منه الكثير من صور جيكور وتذكارات وادي أبي الخصيب، لكنه استطاع أن يتعامل مع تلك الصورة المستمدة بمنطق شعري يقيم جسورا بينها وبين جزئيات الواقع الذي يتعامل معه، ويصدر عنه، وذلك من خلال الإلحاح على أن يكون انزياح اللغة عن الواقع نوعا من تأسيس دلالات جديدة ورؤى جديدة لهما معا.

فهذه الطريقة وحدها استطاعت جيكور، واستطاع نهرها الصغير بويوب أن يدخلها في خريطة الوعي الشعري العربي، لا كقربة من قرى جنوب العراق الصغيرة، ولا كنهج من أنهاره، لأن الأمر لو كان كذلك لما كانت له كبر قيمة، ولكن كرموز شعرية مترعة بالدلالات الفكرية والوجدانية. ذلك لأن الصساسية الشعرية وحدها هي الفاعلة على تحويل العناصر الفردية أو الملامح الجغرافية الخاصة، أو حتى الخيالات الذاتية المارقة للواقع، الى قيمة جمعية أو إنسانية عامة، يستطيع القارئ، في كل مكان أن يستنبط منها عوالم حسية وفكرية كاملة، بغض النظر عن أي معرفة بالسياق الذي كتبت فيه، أو الواقع الذي صدرت عنه، ولا يمكن لنا هذا أن ننسى فضل السياب في تذكري عدد كبير من الشعراء الذين أتوا بعده بأن الارتداد الى منابع التذكارات من أوفق السبل لاكتشاف الذات أو لتجديد منابع الشعر فيها. أو نجحفه حقه في تأسيس هذا النطق الذي دفع عددا كبيرا من الشعراء التاليين له، الى وضع ملامح عالمهم الخاص، بقراءه، وأنهاره، وجواكيره، على خارطة الشعر العربي، أو نقاضى عن فضله في توجيه من جاءوا بعده الى ما في كنز مرحلة الطفولة من ذخائر مدفونة، يستطيعون كلما عادوا إليها، برهافة، وفهم، أن يفتحوا للشعر طلاقة على أفق لا حد لغناه.

أما من حيث بنية التجربة الشعرية فقد بقيت من إضافات السياب تلك القدرة على خلق بنية إشارية قادرة على إضفاء بعد حسي على الرؤى الحسية، والذووعات المبهمة، بل والأفكار الجافة المشرقة على تخوم التجريد. فقد استطاع السياب أن يحول الخطاب الشعري الى شيفرة إشارية لها قواعدها الخاصة، وفنحرتها على أن تقمص عرى العلاقة بين اللفظة ومعانيها القاموسية، لتستأنف دلالات ومعاني جديدة، تستقيها من مجموعة العلاقات التي تؤسسها داخل الخطاب الشعري. وتحويل الخطاب الشعري الى شيفرة إشارية لها بنيتها المستقلة من أهم الإنجازات التي حققها السياب وبقيت

الانطلاق بعده لاجتياح أفاق جديدة ومواصلة التجربة الشعرية خارج إطار البنية العروضية القديمة. هذا الدور الذي كان السياب فيه واحداً من الشعراء العديدين الذين ساهمت إبداعاتهم الجمعية في ترسيخ مكانة هذا الشعر الجديد هو دور جمعي يشاركه فيه الكثيرون من الشعراء من نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري وسعدى يوسف حتى نزار قباني وصلاح عبدالصبور وأحمد جحازي وأونيس ويوسف الخال وغيرهم. لكن ما بقي من السياب ليس هو هذا الدور الجمعي الذي كان من الممكن له أن يتحقق الى حد ما دونه. لأن جorque الشعراء الرواد الذين ساهموا في ترسيخ مكانة هذه الحركة الشعرية كبيرة. وإن كان التنوع السبسي في تلك الجوقة الكبيرة هو الذي يعطي هذا الشاعر خصوصيته وهو الذي يجعل إسهامه أكبر من مجرد إسهام عضو يمكن التغاضي عن دوره في جماعة كبيرة صدرت في أشعارها عن مجموعة من التأثيرات المشتركة التي ساهمت في صياغة ردود فعل متباينة، ولكنها متناغمة في بعض أبعادها. نغميز إسهام السياب هو الذي يقودنا الى القول بأنه ليس باستطاعة أي دارس منصف القول بأن ما حققته حركة الشعر الحديث كان من الممكن أن يتحقق دونه.

فقد كان السياب شاعرا كبيرا في هذه الحركة. وكان من أكثر أصواتها أصالة وتميزا. وإذا ما حاولنا التعرف على ما بقي من إسهامه المتميز في وجدان تلك الحركة وفيما تلاها من تيارات شعرية معاصرة سنجد أن هذا الإسهام يتنوع بتنوع مكونات التجربة الشعرية وتباين أدوات تحقيقها. فمن حيث مصادر التجربة الشعرية التي كان الرومانسيون قد أكدوا على أهمية فرديتها وثاروا على الأغراض الشعرية القديمة في محاولة لفتح أفاق جديدة للشعر تملئ من شأن التجربة الفردية، نجد أن السياب قد ساهم في ترسيخ أهمية هذه الإنجازات الرومانسية التي انحدرت إليه من تأثراته الأولى بمدرسة أبولو وأضاف إليها عددا من العناصر الهامة التي أثرت هذا الجانب من أبرزها أنه لا يكفي الانطلاق من تجربة خبرها الشاعر أو عايش تفاصيلها معاشة دقيقة ومتعمقة، فهذا أمر تتطلبه كل أشكال التعبير الفني، وإنما لابد في الشعر أن يكون هذا الانطلاق شعريا، أي قادرا على ترجمة تفاصيل التجربة المعاشة الى لغة لها قدرتها على الانزياح عن الجانب المرجعي للغة دون مبارحته كلية.

فيبدو هذا الانزياح التسيبي الذي يجعل اللغة ذات طبيعة شعرية تتمزج فيه المرجعية بالإيماء ويتلبسها شيء من الغموض الذي يفتح القصيدة على ثراء الاحتمالات التأويلية تظل التجربة المتعينة في القصيدة نوعا من الانفضاء الثري أو المعالجة التنظيمية. وقد برهن لنا السياب في نماذج الشعرية

فاعلة في وجدان القصيدة الحديثة من بعده، وربما لم تتحقق أهمية هذا الانجاز ولا فاعليته في زمن السياب مثل تحققهما بعده.

وقد استطاعت هذه البنية الشعرية الجديدة أن تظل فاعلة في واقع الشعر العربي حتى اليوم، لأنها أقامت حواراً تناصياً خصباً ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية، تحولت به هذه البنية دون أن تفقد كلاسيكيتها ورسالتها المتجذرة في الوعي الشعري، فمن يتأمل قصيدته الجميلة (أنشودة المطر) يجد أن جدتها الكلية من حيث البنية والعالم، والإحالات الأسطورية، والدلالات الاجتماعية المتميزة، لم تمنعها من إقامة حوارها العميق مع بنية القصيدة الجاهلية. حيث تبدأ بمقدمتها الطويلة الفريدة التي يتسم فيها النسب ببنية تشبيبية واضحة ثم تنتقل إلى الرحيل في قسمها الثاني الذي يستعرض غدايات العراق، ويحيل الرحلة المصراوية القديمة، إلى رحلة تاريخية، وأسطورية لها بعدتها الاجتماعي الواضح، وتنتهي بالوصول عبر تلك الصلاة التي تكسب صولات الاستسقاء مذاقاً جديداً. هذا الحوار التناسي الخصب مع البنية الأصلية Archtypal للقصيدة العربية هو الذي أتاح لشعره التأثير والبقاء بعد هذه السنوات العاصفة. وقد برهن السياب في هذا المجال أولاً: إنّه كلما ازداد العمل الشعري استقلاليةً وكثافة تجذرت أواصل علاقته مع ميراثه العميق. وثانياً: أنه كلما واصل الشاعر التجريب في الشكل الشعري، وفي بنية القصيدة، وكلما تعمقت استقلالية عمله الشعري، وازدادت قدرته على الحوار مع متغيرات الواقع، اقترب من البنية العميقة للقصيدة العربية، وهي بنية حوارية في جوهرها. وثالثاً: أن عكس ذلك صحيح أيضاً، أي أنه كلما استسلم الشاعر لتقليد البنية السطحية للقصيدة، ابتعد عن بنيتها الجذلية الحوارية العميقة. ورابعاً: أن دراسة علاقات السياب التناسية مع القصيدة العربية تكشف وخاصة في بعد بنية الشكل الشعري العميقة فيها، عن بعض إنجازاته الباقية والمؤثرة في الشعر العربي حتى اليوم. خامساً: أن التحول الذي انتاب بنية القصيدة الشعرية عنده لم يرهف علاقاتها المرجعية مع الواقع المتغير فحسب، ولكنه وطّد أواصل علاقاتها التناسية مع بنية القصيدة العميقة كذلك. وبهذه الطريقة المتطرفة باستقراء محتوى الشكل في القصيدة السيابية والوعي بدوره في البنية الشعرية تنحل إشكاليات كثيرة استخدم المثني عنده، والمراوحة بين صفتي المخاطبة والغياب، وهي من أدواته البنائية المهمة. وذلك من خلال التعامل معها عبر ما يدعوه باختين Evaluation of form وبلمرة الرؤية من خلال محتوى الشكل وتبدلاته.

أما العنصر الآخر الذي بقي من إسهام السياب في بنية التجربة الشعرية العربية من بعده، فهو الاستخدام المتميز

للإحالة والأسطورة. هذا الاستخدام الذي يوشك تطور شعر السياب كله أن يكون محاولة للإمساك بانصيصه، والتكمن من ترسيخ قواعده. فقد كان السياب، ككثيرين من شعراء جيله، الذين تأثروا بانجازات مدرسة الحداثة في الشعر الغربي عند إليوت وعزرا باوند وغيرهما، مولعاً باستخدام الأساطير والإحالات الثقافية والتاريخية والمقارنات الحضارية، لكنه استطاع في فترة قياسية أن يطور هذا الاستخدام من كونه من العناصر المضافة، أو للمصقة من خارج التجربة، وكأنه نوع من التشبيه أو الكناية، إلى جزء أساسي من البنية الشعرية ذاتها، تتخلل ملامحه معها وتتطور بتناسيها، فيصبح جزءاً من البنية الاستعارية السارية في أوصال التجربة. ومن راجع استخدام الأساطير والإحالات الثقافية في «الموسم العبياء» أو «الأسلحة والأطفال» حيث كان هذا الاستخدام نوعاً من الأمثلة المضافة، التي يزداد بها البرهنة على أهمية جزئيات القصيدة ثم يتأمل هذا الاستخدام في «مدينة بلا مطر» أو «أنشودة المطر» يدرك أن السياب قد قطع شوطاً فسيحاً في هذا المجال في سنوات قليلة، فقد أصبحت الإحالات الأسطورية في القصائد الأخيرة جزءاً فاعلاً في بنية النص يكثف من لغته ويكسبها ثراءً دلاليًا دون أن يخرج بها عن علمها المتميز أو يكسر علاقة القارئ مع مفرداتها، أو يقترب بأي جزئية من جزئياتها عن وحدة النص العضوية. وفي هذا المجال نجد أن الاستخدام الجديد للأساطير قد خرج بها من مجال الكناية أو حتى التشبيه إلى مجال الاستعارة التي تقيم علاقة جدلية مع أصل.

وإذا أخذنا «أنشودة المطر» كمثال، سنجد أنه يفكك الأسطورة الترموزية فيها ويستخدم عناصرها الأولية لإعادة خلقها شعرياً من جديد داخل بنية قصيدته الخاصة. وهذا ما أتاح له أن يجمع داخل القصيدة الواحدة الصيغتين البابلية والعربية للأسطورة الترموزية دون أن يحس القارئ بأن ثمة تعارضاً بين الصيغتين. ففي الصيغة البابلية نجد أن تموز هو عاشق عشتار الشاب، وهي ربة الخصب وإعادة الإنتاج، وأنه يموت كل عام، لكن الله الماء «أياه» يطلب من آلهة العالم السفلي «الآتة» أن تسمح له بأن يرخصها بالماء حتى يعيدها إلى الحياة، وحتى تستعيد معها الحياة نضارتها وخصبها. ولذلك فإن تموز يوصف في هذه الصيغة البابلية بـ «الابن الحقيقي لمياه الأمعاء». وهذه الصيغة التي تتعلق برش المياه في القصيدة توشك أن تتخلل كل تفاصيلها لأن الماء فيها هو إحدى الصور الأساسية التي تتكرر تنويعاتها المختلفة فيصبح الماء مصدر الخصب ولذات معاً، وتب مياه الخليج المحار والردى في أن. أما الصيغة العربية للأسطورة الترموزية، وهي الصيغة التي يحيل إليها قسم الرحيل في القصيدة السيابية، فإنها الصيغة التي يقتل فيها تموز، وتظن عظماءه من الرعي، ثم تدرى في الرياح. ولذلك فإن تموز وفقاً لهذه الصيغة هو روح الحبوب

معنى القاموس الشعري كله ونوعية النغمة المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحى بها.

وقد فرض الاهتمام بتلك العلاقات على الشاعر العنابية بدقة الكلمات، وهي الدقة التي تتطلب في مجال الشعر قدرا من الالتباس والمفارقة وتحول الدلالة بل والغموض حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في آن، فلم يعد الشعر تعبيراً باللغة، بل تفكيراً بها وتصويراً بمفرداتها باللغة الدقة والخصوصية. فليس من طبيعة اللغة الشعرية الإخبار أو الإبداع كاللغة النثرية، وإنما الإيحاء والتناظر، أي الإشارة إلى الشيء من خلال نظيره. ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من محسناتها البلاغية كما يقولون، بل هي الآلة القادرة على بلورة التجربة الشعرية. وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء جيله حساسية للموسيقى القصيدة، ومن أرففهم حساس بدور العروض في إثراء تلك الموسيقى وتلوينها. ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقي الذي أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عدد من تيارات الشعر وإنجازاته من بعده.

لهذا كله لا يزال السياب حياً وفاعلاً في واقع الشعر العربي برغم مرور كل هذا الزمن على رحيله.

أجراس الموت والميلاد قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي *

مثملاً قسم النقد الفرنسي المفكر جان -جاك روسو إلى اثنين، هما «جان -جاك» و«روسو» ووضع عبء معاناة الإنسان على كامل المفكر. قسم النقد العربي السياب إلى اثنين هما «بدر شاكر» الإنسان و«السياب» الشاعر، وجعل ضعف الأول سبباً لإبداع الثاني. هكذا تم النظر إلى السياب وكأنه حالة نفسية تتعجز شعره، وكان نقاده مطلون نفسيين يتحول ضعفه النفسي مصدر قوة لهم.

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرفها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر الحر، التي

والندرية، ومن هنا فإن الاحالات المتعددة إلى الجوع، والرعى في القصيدة تتمثل بهذه الصيغة العربية للأسطورة. وتقول الأسطورة أن النسوة لا يأكلن طوال فترة أعياد تموز تلك أي شيء مطحون بالرحى، ويقتصر غذاؤهن على ثمار الأرض التي لا تطحن، احتراماً لما جرى لتموز في تلك الصيغة. وهذه هي الصيغة التي تتخلق عبر الإشارات المتعددة للجوع وللنسوة المنطلقات حول الرعى في الحقول في القصيدة.

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال، فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عماله اللغوي المتميز الذي يصبح فيه القاموس الشعري لصيقاً بعالم المعنى، بينما يصبح فيه جرس الكلمات ترجيعاً لما تنطوي عليه من رؤى وإحالات. فالقارئ يستمتع بالقصيدة الجيدة لما تقدمه له من تجربة، لكن تلك التجربة لا تتكشف في ألفها الكامل إلا من خلال وحدة البنى والمعنى وتضافر الجرس والقاموس والرؤية. وقد حقق السياب من خلال هذا التضافر خاصية أخرى بقيت في وجدان القصيدة العربية من بعده، ألا وهي أهمية علاقات التجاور بين الكلمات، ذلك لأن تلك العلاقات بما فيها من تآلف أو تنافر أو توازن أو جدل هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتوليد الإيحاءات والدلالات في القصيدة الحديثة فلم تعد المفردة مقسومة لذاتها برغم كل الجهد المبذول في انتقاؤها، ولكن لما تدخل في من علاقات لا تحدد معناها فحسب، ولكن تحدد

كيف تعامل النقد العربي مع السياب؟

لقد قرأنا سيرة السياب، وتبيننا معاناته النفسية شأياً وكهلاً، قرأنا الكتب التي قرأها السياب، والكتب التي لم يقرأها، أعدنا قوائم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر لاحظنا أوجه الشبه بينه وبين إليوت وستوبل وأوجه الاختلاف عن غيرهما، ودرسنا كل صغيرة وكبيرة في حياة السياب واعترافاته وأمراضه، حتى تمكن النقد أخيراً من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السياب، فماذا كانت النتيجة؟

★ كاتب من العراق

يتنافس عليها ويشترك فيها السياب ونازك الملائكة والبياتي. ولقد انفراد شعر السياب بين هؤلاء ببعض الخصائص التي ستحاول هذه القراءة الوجيزة المرور بها، ثم تنصرف الى التحليل النصي القصيدة «النهر والموت».

وفي الوقت الذي حصرت فيه نازك حركة الشعر الحر بوصفها «حركة تجديد عروضي» في الأساس، كان السياب يرى أنها ثورة شاملة تمتد من أصغر الوحدات الشكلية حتى تطل طبيعة رؤية العالم، ولهذا لم يتردد في الجمع بين الرؤية اللاشعورية في خادمية الالفاظ للمعاني والاستعارات الحيوية في الرومانسية في قوله: «لا بد لكل ثورة ناضجة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويحطم الاطار القديم كما تحطم البذرة قشورها». لقد صار بالإمكان الآن الاعلان عن ميلاد مفهوم جديد للقصيدة، قبل الآن كان هناك «شعر»، أي تتابع خطي من الأبيات الموزونة. أما الآن فقد صار بالإمكان الحديث عن «القصيدة» التي تنتمى بالوحدة، وهذا ما شخصه السياب نفسه قائلا: «لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى أن يجعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أفرقت وقدمت في ترتيب أبياتها لأختلت القصيدة كلها. أو فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟»

حين نفحص فكرة «القصيدة» باعتبارها كيانا عضويا متماسكا يختلف عن الشعر الذي هو تتابع أبيات تقبل التقديم والتأخير، تظهر لنا فكرة مضمينية أخرى وهي «النص». فالقصيدة منذ الآن كيان نصي متداخل المستويات، ومن طبيعة الكيان النصي أنه لا يكتمل الا بمخاطبة قاريء، فاعل مشارك في انتاجه من ناحية، وإمكان تحليله من ناحية أخرى الى مستويين هما المستوى الصوتي الذي يعتمد وسائل التنظيم الصوتي التي تعاطب الأذن، كالجناس والتورية والوزن والإيقاع والقافية... الخ، والمستوى الدلالي الذي يعتمد وسائل التنظيم الدلالي التي تخاطب الفكر كالاستعارة والكتابة والمجاز المرسل والالتفات ووجهة النظر.... الخ، وكان السياب يعرف تماما أنه يجرب نقلة على مستوى وسائل التنظيم الصوتي في الشعر العربي بتحرير القافية وإطلاق عدد التفعيلات، ولكنه في الوقت نفسه كان يدرك أن ما يقوم به أي عنصر في مستوى معين يؤدي بالضرورة الى تغيير المستوى الآخر، ولذلك فإن الوزن والقافية ليسا من الوسائل الصوتية وحسب، بل هما يؤديان خدمة وظيفة دلالية أيضا. ومن هنا يصير على اعتبارهما «حجر عثرة» دون وحدة القصيدة.

كثيرا ما وصف السياب بالغنائية، وهذا وصف صحيح دون شك، لا لأنه يميل إلى إبراز المقاطع الوزنية التلقائية في شعره ولحاوالاته المزج بين البحور ذات التفعيلة الواحدة والبحور متعددة التفاعيل فحسب، بل لأنه يهتم بإيقاعية الكلمة المفردة في ذاتها ومن هنا تأتي تجاربه في تضخيم ما لا يضغف، وفي التكرار، الذي يوشك أن يجعل الكلمة «شيئا». ولعل أكثر مظاهر احتقال السياب بغنائية الكلمة المفردة يتوافر في تكراره للكلمات ذات البناء الرباعي المأخوذ عن الثلاثي المكرر مثل (مهمة) و(وسوسة) و(وشوشة) و(كركرة) و(ههسة). وكذلك الكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثلاثي المكرر مثل (رئين) و (أئين) و(صليل) و (دبيب) و(حفيف) .. الخ وتشارك جميع هذه الكلمات في كونها تدخل فيما يسمى بكلمات المحاكاة الصوتية (Onomatopoeic) أي الكلمات التي تعبر عن أصوات هي نفسها تقليد لأصوات الطبيعة. لا أعني أن اهتمام السياب بها يعود الى شعوره باشتراك هذه الكلمات في كونها تعبر تعبيرا طبيعيا عن أفكار، فقد تجاوز علم اللغة هذه النظريات منذ زمن غير قريب، وإن يكن للشعر حيلة والتي تختلف عن طبيعة التناول اللغوي، بل أعني أنه يهتم بها لجرسها فقط. فهذه الكلمات تمثل أفكارا بشكلها وصوتها أكثر من معناها، أو الى جانبها، لأنها تعتمد على تكرار إيقاعي يسمح لها بأن تكون صدى صوتيا أو مرآة مسموعة.

غير أن هذا الاهتمام بالصوت يقابله اهتمام معاشل بالدلالة ووسائلها البلاغية، والتشبيه هو إحدى الوسائل الدلالية التي تتكرر في شعره، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تشبيه، بل إنه لا يتردد في إدراج عدد كبير من التشبيهات دفعة واحدة. ولو قارنا بين استعارات السياب وتشبيهاته لوجدنا طغيان التشبيه على الاستعارة. صحيح أن التشبيه يمثل وسيلة بلاغية بدائية قياسا بالاستعارة، لكن السياب يحاول أن يقدم تشبيهات مرنة ودقيقة، غالبا ما تنسم بصفة التناهي في الصغر. وهذا ما يقلل من بدائية التشبيه ويضفي عليه شيئا من الطراوة. بل إنه أحيانا يصوغ صوره استنادا الى ما يمكن تسميته بـ «تشبيه التناظر» أو تشبيه شيتين بشيتين، وهو نموذج من التشبيه عرفته البلاغة العربية ومثمت عليه ببيت بشار الشهير:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافنا ليل تتهاوى كواكب

وبيت المعري

ليأتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان

لقد شبه بشار كثافة الغبار والتماع السيوف من خلاله
بليل تتساقط فيه الكواكب، وشبه المعري الليلة المظلمة ذات
النجوم المنتظمة بعروس زنجية عليها قلادة لامعة. وفي الحالتين
يظل التشبيه تشبيه شيئين بشيئين، كل منهما متناه في الكبر ولو
قارنا هذين البيتين بقول السياب:
مثلما تنفض الريح ذر الغبار

عن جناح الفراشة مات النهار

لوجدنا أن السياب يعمد أيضا إلى تشبيه شيئين بشيئين،
لكنه يقدم لنا جملتين فعليتين: (تنفض الريح...) و (مات النهار)
بسبب استخدام (مثلما) وتتضمن جملة (مات النهار) استعارة
مكنية لغياب الشمس، فكان اختفاء شعاعات آخر النهار الذهاب
في ظلام الليل القادم تتساقط الألوان الزاهية عن جناح الفراشة
في الريح. وهذا يعني أن التشبيه عنده يتميز بصفتين: الأولى
الحركية الواضحة في استخدام الجملة الفعلية، والثانية بروز
عنصر المنتهائي في الصغر (جناح الفراشة). لقد استخدم السياب
وسيلة قديمة بعد أن طوعها لحاجاته الأدبية الجديدة.

أما أبرز المظاهر الدلالية التي استحوذت على اهتمام نقاده،
فهو استعماله للأساطير والرموز بطريقة أمثولية تسمح له
بتحريكها زمانا ومكانا، دون أن تكون للرمز قيمة اسمية ثابتة.
وهذا الاستعمال، فيما أرى، هو الذي ميز شعر السياب في تلك
المرحلة من عمر الشعر العربي، بما يمكن لنا أن نسميه بـ
«إبستم الرومانسية العربية»، حيث تمكنت الأنا الشعرية من
التحرر من الجماعة إلى الفرد، فتحوّلت من «أنا جمعية» تتكلم
باسم الجماعة وتبرع عنها، إلى «أنا فردية» تريد أن تختزل
تاريخ الجماعة، وربما الإنسانية كلها، في ذات واحدة. هذا طبعاً
فضلاً عن استثماره المألوف للمرأة، كما بينا في مكان آخر، الذي
توجد فيه المرأة في علاقة تنابؤية مع الصورة المراءوية. إذا
حضرت المرأة غابت الصورة المراءوية، وإذا حضرت المراءوية
غابت المرأة.

نعود الآن للتحليل النصي لقصيدة «الموت والنهر».

بدءاً من العنوان، نجد أننا في إزاء نوع من المقابلة المضمرة
بالادماج، الموت لا يقابل النهر، فهو ليس تقيضه. تقيض الموت:
هو الميلاد، وتقيض النهر: الياس والجفاف. ولا ذكر للميلاد أو
الجفاف في القصيدة. بل نجد، على العكس من الميلاد، تكرار

مفردات الموت والموتى والدماء المسائلة، وبدلاً من الجفاف
تتكرر مفردات الخصرة والشجرة والغصون والثر. وهذا
بالطبع عكس ما يحصل في «أنشودة المطر» مثلاً، حيث تظهر
المقابلة صريحة بين الموت والميلاد:

دفع الشتاء فيه وأرتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

هنا نعرف أن في التقيض نزوعاً لاستبعاد تقيضه. وإذا
يحد التقيض إلى تقيضه في غالب الأحوال في اللغة العادية،
تستبعد (النهر والموت) عنصرين من طرفي المقابلة الأساسية.
فالصورة في الأصل هي:

النهر مَح الجفاف

الميلاد مَح الموت

لقد دخل العنوان عن طرفي المقابلة المتضادين، وأقام
تناظراً شمعياً ضميراً بإدماج التقيضين بما يقابلهما، فادمج
النهر بالميلاد والموت بالياس، ثم جعل المقابلة بين الموت والنهر
، لذلك تخلت القصيدة تماماً عن الميلاد والجفاف، فلم يظهر
فيها مطلقاً.

بعد العنوان مباشرة يأتي الترتيم، قسم السياب القصيدة
إلى مقطعين. يتحدث المقطع الأول بضمير المتكلم عند طفل
صغير كما سنرى، لكنه بلا رقم. ويتحدث المقطع الثاني بضمير
الشخص نفسه بعد عشرين سنة، لكنه يحمل رقم ٢ - الترتيم
لا يقرأ دون شك، بل يكتب، في طبعتي دار مجلة شعر، ودار
العودة سقط الترتيم الأول، ولعله سقط سهواً لا يهم، ما يهم
هو حضور الرقم - ٢ - وليس غياب الرقم - ١ - أن وظيفة
الترتيم هنا أن تفرقنا بوجود ثنائية بين مقطعين، مثلما في
العنوان. وستسوقنا هذه الثنائية إلى افتراض قيام القصيدة على
الثنائيات لكنها ستهرب الثلاثيات خلصة مثلما تفعل قصيدته
الأخرى «متعميم».

تبدأ القصيدة ببناء بوبيب بوبيب.. بوبيب.. نهر منادى.

لقد بدأ العنوان يدخل في نسج القصيدة، فالنهر المقصود هو
بوبيب. ولكن كيف عرفنا أن بوبيبا منادى هنا؟ ألا يمكن أن يكون
بوبيب مبتداً خبره (أجراس برج)؟ يمكن طبعاً، لكن لو أننا انتبهنا
إلى جميع الصيغ الأخرى الواردة في القصيدة لعرفنا أنها جميعاً
وردت بصيغة (بوبيب، يا بوبيب)، أي بؤبؤات النهر، حذف
ياء الخلاء هنا يؤدي إلى غموض إعرابي مقصود. ونحن نقرأ

السريـر

الزرنـين

رصاصـة

تتضر بنية التكرار الصوتي في التشبيهين السانجين في القصيدة : «يا نهري الحزين كالطر» و «ينضحن العالم الحزين كالطر» ، التشبيه في الحالتين تشبيه الماء بالماء ، والسيولة بالسيولة. النهر كالطر والعالم الناضح بالدماء والدموع كالطر. لكن التشبيه هنا لا يأتي لقياس عنصر بعنصر آخر، بل إن كلمة (مطر) لا تهتم إطلاقاً بصورة المطر أو نوعه أو عنصره ، بل تهتم بصوته. وهي ليست معنية بما يرسمه المطر من أشكال تخاطب العين. بل بما يقوله من أصوات وأجراس تخاطب الأذن. في المطر جرس وخريس وصوت تساقط. وهذا الجرس السمعي هو الذي يجعل المطر حزيناً. وإذا يعلو هذا الخريس والجرس على كل ما في العالم من أصوات ، يجعل النهر نفسه والعالم كله حزينين ، برغم سيولتهما الظاهرة وريهما بسببها.

من هنا يأتي التأكيد على أهمية حاسة السمع في القصيدة (واسمع الحصى يصل منك في القرار). بل إن الرغبة في السمع تحول الحواس كلها إلى أذن. وفي عبارة (وأرشف الضمير دوحة إلى السحر) يحول الشاعر عبارة (يرشف السمع) إلى (يرشف الضمير) في محاولة للاستماع بكل الحواس.

وتتيح لنا البنية السردية — الأمثولية في قصائد السياب أن نجرب عليها بعض التقنيات السردية المتمثلة بوجهة النظر على الخصوص . ففيمما يتعلق بوجهة النظر على المستوى المكاني، تبدأ القصيدة بـ «برج ضاع في قرارة البصر» . ونستطيع أن نفترض أنه برج بابي قديم مما يسمى بالزقورة، أو الذكورة — كما يجب أن نقول — التي يذكر فيها اسم الله، وهو برج هبط إلى قراءة البحر، أو باطن الأرض. فتحول العالي إلى هابط ولعل الفعل الماضي يعني أن البرج لم يضع الآن بل ضاع منذ زمن سحيق، حتى لم يبق منه سوى جرسه الذي يتكرر في جرس المياه في الجرار والمطر. هذا الولع بصورة الارتفاع الذي يهبط يتكرر في قوله : «أود لو أطل من أسرة الظلال» . الإطالة هي أصلاً النظر من مكان مرتفع إلى شيء خفيض. غير أن المتكلم يريد أن يطل ليلمع القمر. أقللا يكفيه — وهو على مرتفع التل — أن يرفع رأسه ليجد القمر فوقه مباشرة؟ نعم لكن الشاعر يود أن يؤكد ما تسميه السرديات الحديثة بوجهة نظر عين الطائر. حيث يتم وصف الأشياء من الأعلى مما يسمح برؤية المشهد الكلي.

القصيدة، لا تعرف هل كلمة «بويب» مفادى أم مبتدأ، وهذا يعني أننا لا نعرف هل الجملة التالية متصلة بها خبراً، أم منقطعة عنها. لكن تكرار (بويب يا بويب) هو الذي يطمئنا أنها مفادى. فمن يناديه؟ هناك شخص آخر أو قنّاع، أم شخص الشاعـر نفسه؟ بعبارة لسانية، هل هذا المفتاح مكتوب بالمونولوج أم بالمونولوج المروي؟ حين ننتهي من الأبيات الستة الأولى ترد عبارة «فيلهم في دمي حنين»، وتتابع بعدها ضمائر المتكلم (دمي نهري، فيضتي .. الخ). ويبدو أن المتكلم يلح على كلمة «أجراس» فيكررها ثلاث مرات في النص: «أجراس برج، أجراس من الحنين، أجراس موتى» . الأجراس موزة، جمع جرس ، وجمع جرس أي الصوت المتكرر الرقيق، وما يخرج منه الصوت.

ما علاقة بويب يا لأجراس؟

إن الصيغة الصوتية لبويب صيغة ذات جرس، أي صوت يتكرر هو الباء الذي تبدأ وتنتهي به الكلمة. وكذلك الماء الذي تنضحه الجرار، والآخر الذي يحدثه في النفس. فثمة صدوي تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي تشيع الجرس في مفاصل القصيدة. يتحول صوت الجرار إلى أجراس من الحنين، ويتحول الحنين إلى أجراس بالبور ذائب، وتتحوّل أجراس البلور إلى أنين يهتف: «بويب يا بويب» ، التكرار ليس بناءً صوتياً وحسب ، بل هو بناء دلالي . وتكفي النظرة العامة لمعرفة نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعف، وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية كما قلنا.

أفعال	أسماء
أود (٦ مرات)	بويب
أشد (مرتين)	قرارة
أطل	الجرار
يصل	أنين
تظل	حسـين
أحس	أسرة (سريد)
	الظل
	ضفة (ضفاف)
	الظلال
	السلال
	القرار
	صليل
	الحرير

الحاضر بعد عشرين سنة : «عشرون قد مضين كالدهور» وهي حركة تقسم القصيدة الى مقطعين. لكن هذه الثنائية الزمانية لا تتم إلا للتعبير على ثنائية هي ثلاثية (الغروب - الليل - السحر) التي يتحرك ويشغل كل منها عن وجهة نظر معينة: تعاقبية Diachronic، وتزامنية Synchronic وقيومية تتصف بشمول الزمن Panchronic .

في يوم القصيدة، هناك عنصر مازال غائبا، وهو الشمس فما من شمس في القصيدة، إن التفتني بالشمس الذي كتب على تمثاله .

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام

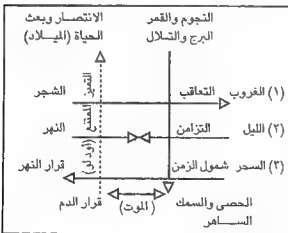
يفتحي من «الموت والنهر» . وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أود لو) وغياب الشمس ذو أهمية رمزية كبيرة في شعر السياب. فهي كثيرا ما تكون قرينة بالميلاد.

في قصيدة «مرحى غيلان» - مثلا - تتحول الشمس الى بشارة ميلاد المسيح واندثار الظلام: الموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام هبوا فقد ولد الظلام وأنا المسيح، أنا السلام

ويكتب السياب معلقا في الهامش: «كان كونه ايزيس ينطلقون في منتصف ليلة ١٢/٢٥ من كل عام هاتفتين في شوارع الاسكندرية. لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس». وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإن الشاعر لا يولد، بل يعود الى الحياة وحسب، فالانتصار على الموت ليس ميلادا جديدا، بل مجرد عودة ، على عكس ما يحصل في قصيدة «مرحى غيلان»:

يا ظلي الممتد يا ميلاد عمري من جديد

يمكننا الآن ان نوسم القصيدة بالشكل الآتي:



بعد صورة البرج يهبط الشاعر مباشرة ليقدم لنا صورة داخلية نسمع منها نبض دمه «فديلهم في دمي حنين». ثم يتأوب الهبوط بصعود الى مرتفع التل، ثم بهبوط آخر يتمثل في الرغبة في معانقة الحصى في قرار النهر. هنا تكون يازاء ما أسميه بـ «راوي حبل الوريد»، حيث الراوي يعانق الأشياء التي يراها ويسمع نبضها، فيكون أقرب إليها من حبل الوريد، أن التعاقب الذي نجده بعد هذين المقطعين في التساؤل عن السمك الساهر والنجوم التي تطعم آلاف الابر، هو تعبير عن الارتفاع من قرار النهر الى العلو الشامق مرة أخرى، أي الارتفاع من وجهة نظر راوي حبل الوريد الى وجهة نظر عين الطائر، اما وجهة النظر على مستوى الزمان، فقد رأينا أن القصيدة تنقسم الى مقطعين يمثل كل منهما مشاعر المتكلم في فترة من حياته، الأولى في صباه، والثاني بعد عشرين عاما، غير أن أحداث السنوات العشرين ليست سوى استذكار. فزمن القصيدة لا يستغرق أكثر من يوم واحد يتم فيه استرجاع ماض بعيد. وأول عنصر زمني يظهر من عناصر يوم القصيدة هو الغروب:

الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

ثم يستولي الظلام الكامل على المشهد : «أود لو عدوت في الظلام»، مع حلول الظلام يستطيع الشاعر أن يرى القمر والنجوم بوضوح (فينتكر ورودهما). وبعد التأمل في عشرين عاما من الحياة التي لا يتردد أن يقيسها بالدهور ، يطبق الظلام مرة أخرى فيستقر الشاعر في سريده ، حتى يبدأ السحر بالانبلاج

واليوم حين يطبق الظلام

واستقر في السريير دون أن أنام

وارهف الضمير نوحه الى السحر.

هناك إذن حركتان على مستوى وجهة النظر في المكان والزمان، حركة عمودية في المكان ما بين علو وهبوط ، وارتفاع وانحدار ، مثلما يتضح في الانتقال من وجهة نظر عين الطائر الى راوي حبل الوريد، أو العكس . وهي حركة يمكن تمثيلها بالشكل التالي:



وحركة أفقية مقابلة لها في الزمان، تبدأ بالتظاهر باسترجاع صور الخيال الطفلي المتمثل في العودة الى الصغر والموت غريب يقفن الصغار» ، ثم الى استذكار

الشمس هي علامة ميلاد الشاعر، وهي العنصر الأنثوي الذي ظل غائبا. في حين حضر القمر: العنصر الذكري، ومن طبيعة الأقمار في تصوص السحاب ألا تظهر إلا ملبلة، وقد انعكست صورها المراكوية على صفحة الماء. في هذه القصيدة مثلا كان في وسع الصبي على أسرة التلال أن يرفع رأسه ليلمح القمر، لكنه أصر على الهبوط ليراه على صفحة الماء، ثم أصر أن يخوض في الماء ليتبع القمر. وقد بينت في مقالة «شعرية المراكوة» أن أقمار السحاب وكواكب هي دائما صور مراكوية لأقمار تسبح في الماء. والصورة المراكوية لديها تمثل في مستواها النفسي رغبة للتماهي بالذات من خلال الآخر، أي رغبة بالتماهي مع أنه الآخر Alter Ego، في ملحمة جلجامش، يرى جلجامش شهابا ساقطا من السماء يجتمع حوله أهل أوروك، وتجعله أمه نظيرا له، ثم تقصر له حلمه بأنه نظيره وصديقه الذي سيلزمه. وفي قصة يوسف في القرآن الكريم يرى يوسف النبي أحد عشر كوكبا والشمس والقمر ساجدين له. قمر السحاب من طبيعة أخرى، فهو في الماء، لا في السماء. قمره صورة مراكوية عن القمر السماوي، ومن طبيعة الصورة المراكوية أن تحتفظ بما تصوره وتبدده في وقت واحد، فهي أناه وأخره. من طبيعته أن تكرر الشيء وتحتفظ بهويته لكنها بهذا التكرار تقتله وتستقل عنه، لتكون حضورا آخر غيره. قمر السحاب، إذن، يحييه ويميته. فهو ليس قمرًا خالصا، بل قمرًا مائيا. وهذا ما يتطلب منا أن نقف قليلا عند رمز الماء في شعره.

تضج القصيدة بصور السيولة التي لا حصر لها، حتى لا يكاد يتجو بيت منها من استعارات السيولة. كل شيء ينضج أو يخرق أو يخوض، أو يقترن بالماء أو السدم أو الدموع. بل يبلغ الانحاح على صور السيولة حد أن الشاعر لا يتردد في تشبيه سائل بسائل. وهذه ظاهرة كثيرة التكرار في شعره، وبخاصة في ديوان «انشودة المطر». وفي قصيدة «مرحى غيلان» المذكورة يرد المقطع التالي الذي يتضمن حوارا بين صغير وأبيه

«ياأبا .. ياأبا»

أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم في عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراف النخيل
أنا بعل أخطر في الجليل

على المياه، أنت في الورقات وروحي والثمار
والماء يهمس بالخير، يصل حولي بالبحار
وأنا بويب أدوب في فرحي وأرقد في قراري.

تبدأ المقطوعة بالانفصال عن بويب، واحتوائه للمتكلم «أنا في قرار بويب أرقد»، وتتجهي بالانصهار به والتلاحم معه: «وأنا بويب». والوسيط الذي يتم من خلاله هذا الانصهار هو صورة المسيح أو تموز أو بعل، لا فرق بين أحد من هؤلاء، مادام كل منهم رمزا للعود الأبدي للحى، الذي يستطيع أن يهب الحياة لكل أعراف النخيل.

في «الموت والنهر» أيضا يتعامل الشاعر مع النهر بوصفه مقدسا:

أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل أصعب كأني أحمل النذور
إليك من قمح ومن زهور

ثمة صلة وثيقة بين النذور والمقدس. تحمل النذور إلى المقدس في مناطق قطبي، نقرأ في قصيدة «قاري الدم»:
الحاملات نذورهن إلى قبور الأولياء
وفي قصيدة «مدينة بلا مطر»:
وسار صفار بأبل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفخار، قربانا لعشتار

المقدس، عند نساء الريف المعاصر، هو الأولياء، وعند صفار بأبل، هو عشتار. وإلى هذا المقدس يحمل الشاعر النذور. أنه يحمل النهر مقدسا، ويحمل نفسه صفرا من صفار بأبل. ومن المعروف أن الماء يرمز، في عوم التراث الانساني، إلى عنصر الطبيعة الأول، ومادة الحياة الأولى. من هنا جاءت أسطورة «نبح الحياة» التي ارتوى منها الخضر والاسكندر ذو القرنين وغيرهما. وقد وجد فيه الفيلسوف اليوناني طاليس أصل الأشياء كلها، وهي فكرة أدت إلى أفكار فلسفية كثيرة.

أما في التراث العربي الاسلامي، فكثرا ما تد مفردة (الماء) في القرآن الكريم بوصفها عنصر الحياة الأول:

«وجعلنا من الماء كل شيء حي»

«والله خلق كل دابة من ماء»

«وكان عرشه على الماء»

لكن المذهل أن النصوص القرآنية لا تجمع بين الماء والحياة فحسب، بل تجمع أحيانا بين الماء والموت:

«وَمَا أُنْزِلَ اللَّهُ مِنْ سَمَاءٍ مُعْتَدٍ بِهَا إِلَّا مَاءٌ بَرٌّ وَمَوْتٌ»

«سقناه لبك ميت فأنزلنا به الماء»

﴿والله أنزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها﴾.

﴿ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء فأحيا به الأرض من بعد موتها ليقولن الله﴾.

﴿ويُنزل من السماء ماء فيحيي به الأرض بعد موتها﴾

﴿والذي نزل من السماء ماء بقدر فأنشربنا به بلدة ميتا﴾.

الماء ، إذن ، مادة الحياة ومادة الموت في الوقت نفسه، إذا ظهر على سطحه القمر، كان مادة الموت ، وإذا ظهرت على سطحه الشمس كان مادة الحياة. ولأن قصيدة «الموت والنهر» لا تتسلط فيها الشمس ويغيب عنها عنصر الكون الأثوي، فما من ميلاد هنا. إن السياب لا يولد من جديد، ولا يولد هنا أصلا، بل يعود إلى الحياة فقط وبهذا وحده ينتصر.

وأبعث الحياة. إن موتي انتصار

في من يبعث الحياة؟ أم في غيره؟ من الواضح أن بعثه للحياة في المكافحين ليس سوى أمنية يعرف أنها لا تتحقق، ولكنه، مع ذلك يصر أن موته انتصار للمكافحين والطبيعة والأشياء كلها، انتصار للحياة التي تخونه لأشيء إلا لأنه مسيح آخر وتموز آخر، وبعل آخر.

النهر والموت

بويب

بويب

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضج الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب في أنين

«بويب ... يا بويب!»

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالطمر.

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملاًن شوق عام

في كل إصبع، كأنني أحمل الندور

إليك ، من قمع ومن زهور

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين صفتيك ، يزرع الظلال

ويملاً السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر

واسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر.

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟

وهذه النجوم هل تظل في انتظار.

تطعم بالحرير آلافاً من الإبر؟

وأنت يا بويب..

أود لو غرقت فيك، ألقط المحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضج النجوم والقمر،

وأغدي فيك مع الجزر إلى البحر!

فالوقت عالم غريب يفتن الصغار،

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب..

- ٢ -

بويب .. يا بويب،

عشرون قد مضين ، كالدهور كل عام.

واليوم، حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنام

وأرهب الضمير : دوحة إلى السحر

مرهقة الغصون والطيور والثمر -

أحس بالماء والدموع ، كالطر

ينضجن العالم الحزين:

أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين

فيدلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

أود لو عدوت أعصد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصفع القدر

أود لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة . أن موتي انتصار!

دهاليز الظاهر وطار

صلاح فضل *

إيذان بهذه التعددية، ثم كيف يستقيم في المنطق أن يصبح الرفض إعطاء للصفر - وهو آدم فيما يبدو - قيمة الواحد بل العكس هو الصحيح، فرفض السجود هو الذي يعني بدهاء عدم التسوية في القيمة وإن اقترن بالمخالفة لكننا لا نستطيع أن نمضي في هذا الجدل الفكري مع الكاتب مهما كان مستقلاً، لأننا لسنا بصدد خطاب فلسفي أو معرلي، وإنما نفتح رواية فنية نطالع فيها عالماً متخيلاً، أي كوناً صغيراً يكون بمثابة تمثيل مجازي أو علامة على الكون الكبير، فإن عثرنا في عتبته النصية على عبارة ملتبسة كان أخرى بنا أن ننتظر في تأويلها حتى تكتمل المطالعة ويتم المشهد الدلالي.

نور الأروقة :

ربما كانت كلمة «الدهليز» تلخص بطريقة أيقونية بارعة هذا العالم الروائي يسراديبي ومستوياته المختلفة، ففصول الرواية المتصلة ، فيما عدا تجميعات خافتة، تقوم - كما ينبهنا الكاتب في تقديمه - بمثابة دهاليز بعضها للأحداث، وهي قليلة نسبياً، والآخر للحالات النفسية وعلاقتها بتداخل واستحار، ونموذج الدهليز المكافئ مستقى من هيكل «أحد أضرحة بني أجدار بتاهرت، حيث يجد الداخل قبالتها ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طولها بضعة أمتار، يتفرع من أول هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يفضيان إلى هيكل ثانٍ متركب بدوره من خمس قاعات.. الخ». فستشعر منذ البداية أن النص يمثل

عندما يضع الكاتب في مقدمة عمله نصاً يرتبط بالمخزون التراثي المقدس فإنه يوقظ في المتلقي حساسية دفاعية حادة، إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له، ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندغم معه، بل يتربص به ليكشف كيف سيخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه.

والظاهر وطار الكاتب الجزائري الكبير الذي رضيت عنه - حتى الآن - جماعات الإنقاذ، إذ عرف كيف يلاعبها حتى يعطي بصرية في شوارع وطنه، يستهل روايته الجديدة المنشورة مؤخراً في القاهرة بعنوان «الشمعة والدهاليز» بمقدمة طريفة تحت عنوان «محاسن الصفر والواحد» يقول فيها :

«إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية، ففتشبت بالآل يسجد لغير الواحد، وبذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي قيمة الواحد، بل أكثر من ذلك جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر، وتحول كل ما عدا الواحد إلى صفر، وكل ما عدا الصفر إلى واحد، وبغض النظر عن صيغ القلب الأخيرة التي لا تضيف للدلالة شيئاً ذا بال، فإن التفسير الذي يقدمه الكاتب لمعصية إبليس غريب، وإن اعتمد على تأويل صوفي للحلاج، فإذا كان رفضه للسجود لأدم إنكاراً للتعددية - وهي مصطلح حديث ينبغي إبعاده عن السياق الديني حفاظاً على مقبوليته، فمعنى هذا أن أمره بالسجود الرمزي

✽ ناقد وأستاذ جامعي من مصر.

الرواية حتى تستحيل الى رمز قروي معتزج بجوانب اسطورية كما سيأتي الحديث عنها فيما بعد.

لكن هناك شموعا أخرى أكثر إشكالية، إحداهما تتمثل في الحضارة العصرية «في عيون المتفرنسين الذين دخلوا نعت الحياة الغربية وقرروا بينهم وبين أنفسهم أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين: الماضي والمستقبل، الماضي البعيد والغريب يتوجب الانسلاخ منه بكل ما فيه، تماما مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص من جلده، المستقبل هو إنغاض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهج نور موهوم، لشمعة تقود الى العصر» وهو نور موهوم لأنه أتى من الأعداء، وإن كان نور العلم والمعرفة.

أما التجلي الرابع للشمعة فيتم التعبير عنه بطريقة بالغة الجمال والإبداع، بالعلامة السيميائية على وجه التحديد، كما تتمثل في رقصة التعبير عن الشخصية الوطنية الجزائرية، وهنا يتخل النص عن المباشرة الأيديولوجية الخادعة، ليقدم رؤية فنية لجوهر هذه الشخصية وتمثيلها لروح الفروسية، يتم ذلك في رقصة مدومة يقوم بها الشاعر في الاحتفال الفخام للثانوية الفرنسية الإسلامية يمثل فيها تاريخ قومه وحركة الحياة اللاهبة في عروقهم، عبر إيقاعات تصطبغ الأنغام الفولكلورية، لكنها تعلقو عليها لتجعل الدماء تغلي في عروق التلاميذ، فتتساقط ألقنتهم الزائفة، وتربيتهم المترفة كإبناء موظفين خانعين في ظلال الاحتلال لتهدر أصواتهم في الحفل تحديا للسلطة الفرنسية وعاشت الجزائر حرة مستقلة، بفعل هذه الرقصة الجشونة المفعمة بالصدق والمحيوية والطموح لصياغة المستقبل بشكل يستجيب لكل نزوعات العرق والجنس والدين والوعي واللاشعور، مما يجعل فن الإيقاع أقوى من الكلمات. «ها هنا الجزائري ابن الجزائرية، شمعة في الدهليز».

وإذا كان تعدد التجليات المختلفة للشموع ينبني عن خصيصية محورية في شعرية الطاهر وطار الروائية فهي فعاليتها الدرامية وقدرتها على تقجير أشكال الصراع الداخلي في بؤرة النص الذي قد يبدو أحادي الدلالة واكتفينا بمراقبة سطحه فحسب وتعجلنا في قراءة مؤثراته المباشرة.

البنية المنفوخة :

سؤال حارق، يطرحه الشاعر وهو يطيل من داخل سراديبه، ليرى مصدر البهير الذي يتناهي الى سمعه «آلاف مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قنصوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوون

رؤية محصورة في نطاق الأضربة تعابنها من الداخل، وتستعير نموذجها قلبا جماليا ووحدة معمارية، بحيث يصبح الزمن بدوره دهليزا هو الآخر، لكنه - كما يقول صوت الشاعر في الرواية- «دهليز كبير - رغم ما نعتقد من أنه منار يشتكي أنواع المعرفة فإنه مظلم، مظلم وغامض، غامض ومخيف، والمشكلات الموضوعية التي يمتليها بها هذا الهيكل تحضر أيضا في وعي صوت النص باعتبارها متاهة» ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زويدة متواصلة، تظلم كلما ازداد الحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد قضايا عاما كلية، فالرواية إذن تلج بنا عالم المتاهة في المكان والزمان والمعضلات لتقول شيئا، لتوقد شمعة دلالية، فما هي هذه الشمعة الرمزية وكيف يشرب ضوؤها عبر الدهاليز الحالكة، وإلى أية مساحة ؟ بوسنا أن نتتبع حركة النص لنرقب تجليات هذه الشمعة تدريجيا كما يشف عنها سطحه، ثم نؤجل الحديث عن الريح التي تطفئها إلى النهاية.

ولأن الكاتب يلعب الجماعات الدينية، وهو يعرف حاجتها الأيديولوجية إلى التصريح المباشر دون مواربة أو حتى غلالة شفافة من الرمز الأدبي فإنه يلغها المعادل الأول للنور منذ البداية في كلمات واضحة وإن كانت تأتي على لسان الشاعر أيضا، قبل مصرعه وتحول صوت الرواية إلى الغالب «الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب، الإنسانية في ظلمها الأخيرة، وشمعتها الوحيدة في انتظار ملول الهلال من جديد، هي الإسلام».

بوسع أصدقائنا أن يكفوا عن القراءة عند هذا الحد، لأن الكاتب الذي يدين بالعديد، سوف لا يتكفي بهذه الشمعة الوحيدة، وستجد تجليات أخرى للنور ليست شديدة المباشرة مثل هذه، لكنها عميقة المغزى والدلالة أيضا. من أهمها صورة المرأة التي تتمثل في شخصيتين في الرواية: إحداهما شخصية العارم - يا له من اسم - وهي فتاة مجاهدة حسناء غررت بالضابط الفرنسي إبّان حرب التحرير، وكانت خطيبة مختار القرية - فمنحت عودها قبلة شهية وفككت أزرار سترته العسكرية لتكتفه بحزامه وتسوقه ذليلا للآسر، ومنذ ذلك الحين ظلت تتراءى في مخيلة الشاعر: في ثوبها العسلي الرجراج، وخمارها الأبيض الذي يلف رأسها، ويغطي عنقها الطويل، ثم ينحدر على كتفيها فيجعلها شبيهة بشمعة مثقفة، يسيل الشمع على جوانبها، أما المرأة الأخرى فهي الخيزران، أو زهرية كما تسمى في واقع الرواية، والتي سوف تسيطر على الجزء الأخير من

السن والقامة، واللعن المتدلّية، لا يدري المرء إن كانت اصطلاحية أم طبيعية.. كاللوح يتقدمون، يتقدمون ثم يعيدون بنفس السرعة إلى الوراء بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة : لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نجيا وعليها نموت وعليها نلقى الله. ثم يقول في نفسه: هؤلاء جماهير، جماهير كاذبة، وسواء كانت على خطأ أم صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها أن يقف ضدهم؟.

هنا تقرب المسافة بكثير مما ينبغي بين التخيل الروائي والواقع التاريخي، فالمشهد والسؤال ليسا ممكنين فحسب طبقا لقوانين الاحتمال ولكنهما واقعان فعلا.

والمثقف الثوري لا يفصله أي بعد جمالي عن الكاتب والقاري، غالبا، مما يطرح إشكالية إجرائية، أو لنقل منهجية في طرائق الإبداع، لأنه يغري بمزالق خطيرة في الإجابات المباشرة، لا عبر بنية النص ذاتها ومضامين الشخصيات فيها، وإنما من خلال النقاشات الفكرية المطولة التي يعتلي بها جوف النص وتتلف أحشائه.

من ناحية الصنعة القصصية هناك هيكل سردي يتعلل في مجموعة من الأحداث المتواليات أو المتبادلة، تمضي في اتجاه متصاعد أو متغير، لكنها تنتظم في نسق جمالي متوازن، تحدث لشخصيات تملئ رؤسهم بالأفكار والذكريات المتعلقة أيضا بأحداث هذه الخيوط الحركية من وقائع ومجريات تمثل الجهاز العصبي بعلاقاتها ومركز البؤرة في دلالاتها أي قلبها أو دماغها تبعا للبيولوجيا الحديثة، وإذا كانت الأفكار هي الهواء الذي ينتفخه هذا التركيب العضوي فإن طريقة دخولها إليه عبر آلية التذكر أو جدلية الحوار من شيق وزفير هي التي تحدد مدى تخللها للنسيج الحي، فإذا ما تمددت بكثير مما ينبغي أخلت بتكوينه، وقد عمد المؤلف إلى حشو روايته بعثرات الصفحات من الأفكار المتصلة بوضع المجتمع الجزائري وتركيبته الطبقية والثقافية، وقصة جبهة التحرير وتناقضاتها في احتواء المشروع الوطني بعد الاستقلال، وحتى يكون هذا الكلام قصصيا لابد أن نرجع إلى أحداث بسيطة لأفراد محددين في لمحات خاطفة ودالة، أما أن يتضخم الخطاب الأيديولوجي داخل السرد هكذا فإن ذلك يعني التواء الطريق الإبداعي في دهاليز التجريد النظري، وسنكتفي بنموذج واحد لهذا الهواء الذي يضخم جسد الرواية ويفسد بداخلها، لأنه يتصل بمركز الثقل المعنوي في معدة النص بما لا يستطيع هضمه وتمثله

وامتصاص غازاته، إذ يطرح بعد صفحات مطولة من الثرثرة على لسان الشاعر - في حديثه لذاته، يطرح القضية على النحو التالي: «السؤال الذي سيخطر لقلاديمير لينين (عند رؤيته لمجموع الثورة الإسلامية) هو هذا: ماذا ستخسر الطبقة الكادحة إذا ما انتصر الفقراء وشيوخهم باسم الله؟ تخسر فقط حزبها الذي قد يمنع أو يضطهد بهذا العنوان أذاك. لكن هل حزب الطبقة العاملة في وضع يمكنه من قطع أية خطوة إلى الامام وإن كانت قصيرة؟ لا أبدا، إنه أسير، تفعل به البرجوازيات الوطنية ما تريد، أضحي في مقدوره أن يفعل أي شيء عدا قيادة الطبقة العاملة، ماذا ستربح إذن؟ تربع وقوف الله إلى جانبها، تتسارح مع الجميع كاسنان المشط وتمد يدها إلى حقها، سيفشل التوازن وستقطع الجماهير المحرومة خطوة إلى الامام من الجانب الخلفي».

هذا هو منطق البطل، الماركسي القديم الذي يتخلى طواعية عن ماديته الجدلية، وعن حتمية التاريخ، ويبحث عن تحالفات جديدة مع القوى التي كان ينكر حقها في الوجود من قبل، يسأل عن الربيع والخسارة، لكنه لا يأخذ في اعتباره، ولا يدخل صوت آخر في الرواية يجعله ينتبه إلى الضربة القاصمة التي يمكن أن تصيب فكرة الدولة المدنية التي تعتمد عليها الحضارة الحديثة، يتوهم بمثالية ساذجة أن الدولة الأوتوقراطية ستعمل لصالح الطبقات الكادحة، فاقدا ذاكرته التاريخية، ومكرسا دعوتها لارتداد لنمط الحياة القروسطية في الإنتاج والعلاقات، وعداء العلم والحضارة وبقية منجزات الإنسان في مواثيقه الدولية، وعداء الحرية على وجه الخصوص، شأن أية أيديولوجية تزعم احتكار الحقيقة.

وأظن أن الرواية بهذا المنظور الفكري قد دخلت في دهليز حقيقي شديد الظلمة، بحيث أصبح الحل الفني الوحيد الذي لا بد أن يسفك الكاتب هو مصرع هذا الشاعر على يد الشبيبة الذين تغنى بهم من قبل وداعب غرورهم وحلم بانتصارهم ومشاركتهم السلطة، ولحسن الحظ فإن هذا المصير يعيد توزيع المواقف والدلالات بحيث تأخذ إتجاهها مخالفا لمنطوقها المباشر بفضل النهاية الفنية الماكرة. ولأن الطاهر وطار فنان كبير فلا يمكن أن يكون كل الهواء الذي يعبق به جسد روايته فاسدا، فيفضيه منعش إلى أقصى درجة خاصة عندما يعمد إلى اليوح ببعض أسرار الانشطارات الروحي في وجدان الإنسان الجزائري، وذلك عبر الكشف عما يحدث في مخيلة الشاعر وهو يقرب العلاقة المتوترة بين

تكوينه الثقافي الفرنسي ومشهد الحياة العربية من حوله. لننتال مثلًا هذه الملاحظة المرفقة : «كان يتقارب التحدث عن المرأة إلا بما توحى به اللغة الفرنسية التي يكتب بها، والتي يحس أنها لا تستطيع أن تتنازل للماع أمه أو خالته، أوحى العارم، لأن علي في الآن الواحد أن يستحضر وأن يستبعد ألفزون المترسب من «لامارتين وراسين ورامبو وفكتور هوغو»، يستحضره لأنه قرأه وأحبه ورسم في ذاكرته وشكل وجدانا تجريديا في أعماقه، تظل أميرالد، العبارات التي سكنتها أميرالد، وهويخيل العارم، فلا ينطبق الوصف على الموصوف ولا الرسم على المرسوم، فيبعد عن ذلك ويتجنب الحديث عنها ليغرق في الحديث عن ذاته، عن رؤاه وأحلامه. ومهما كانت حدة هذا الانشطار بالغة في سراديب الروح الجزائري فإن نموذج التوافق الشرقي في الثقافة الناصجة المتطورة، صور الشعرية العربية المتناغمة مع الإيقاع الانساني الرفيع، كل هذا قليل بخلق تيار متجدد من الرؤى المتسقة، يخفف من درامية الوضع الجزائري والمغاربي بصفة عامة، ويبقى على بنية الوجدان تماسكها بما اعتراها من تزلزل وانفصاح - مثل الرواية - في بعض المشاهد والحالات.

أسطورة «بولزمان» :

تنقسم الرواية إلى فصلين فحسب، يفرد في الأول منهما صوت الشاعر وهواجسه ورؤاه، حتى يلتقي في الفصل الثاني بفتاة تسميها الخيزران - وهو اسم البربرية الحسنة التي تزوجت هارون الرشيد وقتلت أحد ولديها، فيما يحكي الراوي لتتصب الآخر أميرا للمؤمنين. يركب الشاعر الحافلة وراهها ويدير معها حوارا قبل أن تغفلت إلى بيتها وعندئذ ينتقل إليها مؤقتا صوت الرواية، تأخذ في الحكاية لتقديم بعض الوقائع والخواطر من منظور المرأة، حينئذ يتبادل الصورتان للذكور والإنسان في النسيج الحيوي للعالم، وهنا نجد مدخلا لابرار الوسائل الشعبية في ترميز الوقائع وتفسير الأحداث، فعندما تحكي الفتاة لأمها عن الشاعر الذي تعرفت عليه وعن آخرين تعرضوا لها في الطريق واقتادها أحدهم لصلابة العصر في المسجد ترد عليها الأم قساسة : إنه جدك بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبدالقادر الجيلاني وصلي بالأولياء والصالحين. لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، وما إذا كان ميتا فعلا، يتحدث عنه نسله جيلا بعد جيل، نفس الحديث. وينتظرون تجليه من جيل لآخر مع أنه لا يبعث عن الظهور، لا يظهر إلا على حافة الزمان - من أجل هذا اكتسبت تسميته الجزائرية «بولزمان» - وحافة الزمان

يا ابنتي واه أعلم هي التي تقع بين عصر وعصر، لقد ظهر في قرية أبيك غداة اندلاع الثورة، يظهر مرة شابا يافعا ومرة شيخا هرمًا. تأمل ما يجري لقد نزع الرجال السراويل واكتحلوا وتعطروا ونزلوا إلى الساحات يهتفون بالاسلام، لا شك أن جدك بولزمان هو الذي تجل فيهم جميعا.

هذا إذن هو التفسير الأسطوري للظاهرة التاريخية، سيدنا الخضر متشكلا بعبادة جزائرية ومتلبسا ببعض الشيء بظهور الجان ومؤمني الغفاريات يتجسد في أفراد جماعات، ويكاد يصل لدى بعض العجائز إلى أسامي المقامات والشايلة يا سيدي بولزمان، الذي ننظر بثقة وأمان تحقيق إرادته فيناه يفضي على الرواية المسحة الأخرى المضادة للعقل والمقابلة للتحليل الاجتماعي فيكشف عن الوجه الآخر لغيوبية الوعي واللاتاريخانية، وبهذا يكتمل للواقع منظوران يجسدانه بكل عرامته على أن هناك ملهما فنيا يتصل بتقنية روائية يستخدمها الكاتب بإلماح خاصة في الجزء الأخير من الرواية وهو تكرار الأوصاف الثابتة لبعض الشخصيات بطريقة منتظمة مثل الحديث الذي يرويهِ ست مرات متتالية في عدة صفحات يحاكي فيه بنية الأحاديث النبوية ليكون الفن مثلا «الرجل بذهيل المرأة شمع»، ومثل الأوصاف التي يكررها للفتاة سبع مرات أيضا في صفحات قليلة، فتاة «وجهها غلامي، عينها المنتصبتان في طرفي الوجه تبدوان كأنهما لومياء فرعونية، لنفريقي أو كليوباترا، أو كأنهما الغزالة، لهما مضاع حاد ولهما تويد سفي .. الخ». ومن المعروف أن تكرار الأوصاف بهذه الطريقة يفضي إلى تخليق لون من البس الملحمي المأساوي عندما يشترك بالأحداث العلمية المختلطة لتضيق معالم الفواصل بين الحقيقة والمجاز، بين الحلم والرمز، حيث تصبح المرأة علامة في الخاتمة تمثل الجرائز ذاتها وقد تنغمس الإذن لرؤية جثة حبيبها وإبنها، بعد أن حسبت النبي الخضر وتمشقه ورأته يرضع من شديا في الحلم قبل أن تنقف ذاهلة أمام جثته. فإذا استرجعنا مشهد الدهاليز المرصود من داخله فحسب، وتجليات الشعلة حتى تنتهي إلى صورة النبي الخضر أدركنا الطريق الملتوي الذي سلكته الرواية لإثبات التعددية، وإكساب منطق الشيطان معنى معاكسا له، حتى تومقع صوته في صفوف اللائكة، وإن جعلته يخر صريعا في نهاية الأمر ثمنا لهذه الملائكة التي لا يطيقها الفن ولا تحتلمها الحياة.

المفكر الراحل عبد الله القصيمي

أو حقيقة الانشقاق التي أفقت من منفى إلى منفى

محاولة تمهيدية للبحث عن المنظومة المفقودة

☆ صبحی جدیدی

عبدالغفور

القُرْب ظَاهِرَةٌ صَوْتِيَّةٌ

«إذ لا ينبغي أن يغتفر ما ارتدوا عنه قطًّا وبهذا
 من كتابه العظيم أوجب عليهم التمسك باللغة العربية
 بحسب ما مضى من الجلبان واللباس من مصر... إن
 اللغة العربية التي لا تحركها غير حميد
 وأطيعوا الله وأطيعوا الملك وأطيعوا
 أوصيائكم وأطيعوا أئمتكم من بعدهم
 وأقل تدبر في كتبها...»



في مطلع الستينات اقتحم الحياة الفكرية العربية صوت جديد غير مألوف في نبرته التبريدية الشاملة. يستخدم لغة احتجاج حارة لم يسبق للمعجم العربي أن استولد لها هذا الموشور العريض والمتفجر من مفردات الانشقاق، ويتكئ على طرائق في المحاجة (العقلية والوجدانية التأميلية المشرحة على هواها والمنطقية المتحصرة في نطاق ملموس ومُضيق كخرم إبرة)، تبدو كمن تَصَرَّت نهائيا من وطأة المحرم أيا كان، وكمن انفلقت من أي عقل - تقليدي أو غير تقليدي - من النوع الذي لجم ويلنج قواعد التفكير العربي في المسائل الفلسفية أو السوسيو - سياسية أو الأخلاقية أو الفقهية.

«يتكلم كالشاهد الحي»

وفي مطلع الستينات استهدف عبدالله القصيمي العقل العربي بكل ما كان يتعاضد أو يتصارع في جنباته من تيارات وأفكار، سلفية كانت أم ثورية، يعينية أم يسارية، ملتزمة بهذا البقيع أو عدمية بصدد أي يقين. وكان لهيب نجد وجزيرة العرب يزيد من سخونة التماثلات العارقة التي بدت على حافة التفكير العقلاني لكل وجدان، والتحصين الوجداني لكل عقل. ولم يكن بغير دلالة كبيرة أن الأوساط الثقافية التي أبدت ترحيباً خاصاً بظاهرة القصيمي، مثلما أبدت بسالة وعناداً نزيهين في تقديمه والدفاع عنه في أوقات ضنكة. كانت هي ذاتها الأوساط التي تخوض معارك الريادة في الأدب والفن والفلسفة، وتجد في أفكار القصيمي حاضنة طبيعية لاجتهاداتها وصراعاتها.

وفي أواسط عام ١٩٦٦، في زمن عربي مضطرب كانت فيه بعض الأقاليم (المروقة والناجة!) تعتبر قصيدة النشر مؤامرة استعمارية لتدمير اللغة العربية، لم يكن من المستغرب أن يذهب أنسي الحاج في حرارة دفاعه عن القصيمي إلى حد القول:

«هذا الرجل القادم من الصحراء الراض كل شيء، الحر في وجه كل شيء، يتكلم كالشاهد الحي. ماذا يريد؟ يريد أن يفرح الدنيا العربية من نفسها ويؤلفها على الحرية، والعقل، والكرامة. كتبه فضيحة تاريخية فضيحة أن يكون العقل العربي قد ظل حتى الآن خالياً من عبدالله القصيمي (...) فضيحة، عبدالله القصيمي، تضخف ألوف ناسغي الكلمة العربية كل يوم من المحيط إلى الخليج، «اقرأوا القصيمي»، لا تقرأوا الآن إلا القصيمي. يا ما حلمنا أن نكتب بهذه الشجاعة! يا ما هربنا من قول ما يقول! يا ما روشنا أنفسنا على النفاق، وتكيفنا، وحططنا في أنفسنا الحقيقة، لكي ننقي شئ جزء مما لم يحاول القصيمي أن يتقي شر قوله في كتبه (الحاج، ١٩٨٧، ٢٨٣).

وعن القصيمي كتب أدونيس:

«لا تستطيع أن تمسك به. فهو صراخ يقول كل شيء ولا يقول شيئاً، يخالط الجميع ولا يخالط أحداً. إنه الوجه واللقا: ثائر وملائم، ملتزم وغير ملتزم، بريء وفكاح، وأنت عاجز عن وصفه. فهو بركان يتفجر. والحمم كلمات تحرق، لكن فيما تزرع العشب. تهدر وتتأكل وتنفقت، لكن فيما تهدل وتتناسل وتتكاثر. فهو تيار جامع مهيب من بلد والجزر، من الانقراض والانبعث، من الجمود والحركة. مسكون بشحنة

الاحتجاج، مسكون بشحنة القبول بعجز الاحتجاج، متناقض ومنطقي وعقلاني، معتم وصاف: كأنه الرمل وقطرة المطر (...) عبدالله القصيمي، في الفكر العربي، حدث ومجيء: حدث لأن هذا البدوي الأثني من تحت سماء المدينة ومكة، صوت هائل فريد. ومجيء، لأن في هذا الصوت غضب الرؤيا والنشوة. (أدونيس ١٩٩٣: ٢٣٦ - ٢٣٧).

وكانت الصدمات تتوالى مع صدور كل كتاب جديد، مغفلاً كالعادة من اسم دار النشر أو مكان الصدور. ومحتويًا - ضمن ما يشبه العادة الاستقلازية الزمنية - على الإلغام النافسة الكبرى منذ الاستقلال الأول في الصفحة الخارجية. على غلاف كتابه «العالم ليس غلاء يقول: «الثوار والقادة والفنانون والمفكرون قوم من المرضى والمتعبين، يعالجون لأهمهم بتطبيب الآخرين»، فيبدأ من هجاء الجبهة التي ينتمي إليها هو نفسه، شاء ذلك الانتماء أم أباه. وعلى غلاف «كبرياء التاريخ» ما زق، يتابع خط الهجاء ذاته بعد توسيعه لكي يشمل مفهوم الكلام والكتابة. «الكتاب والمعلم العظيمان هما أسمى مقاب يلتقاه الإنسان جزءاً على اختراعه الكلام والكتابة والتعاليم. أما الكاتب والمعلم الرديئان فهما أقوى ثناء على الكائنات التي لا تستطيع أن تتعلم الكلام والكتابة وألّعاليم».

ولكي يعلن عن الملأ امتداحه للعصيان وللعصاة صانعي الحضارات بفضيلة خروجهم على الإجماع المعصم، فإنه يصدر كتابه «الإنسان يعصي». لهذا يصنع الحضارات بالعبرة التالية: «إنه لولا أفراد عابرة عصاة قليلون يجيشون كولاة الشيء غير أبوييه أو كولاة الشيء بلا أبويين أو كولاة الشيء نقياً لأبوييه، ليهيأ الحياة جميع قفزاتها الجديدة المتباعدة، ولكي يكونوا فيها العصاة الهدامين الأتقياء. لما كان الإنسان فقط أربا الكائنات حظا بل ولكن أكثر الكائنات بلاهة وهواناً وتعاسة... وأما كتابه «العرب ظاهرة صوتية»، وهو العمل الأشهر رغم أنه ليس الأبرز، فقد تصدرته الفقرة التالية: «إنه لا أضيع أو أخسر أو أربأ خطأ ومجداً من كتاب عظيم أو جيد يتكلم باللغة العربية ويكتب بها مخاطباً الإنسان العربي... إن اللغة العربية لن تكون إلا كفتا غير مجيد أو نظيف لكل فكر أو معنى عظيم أو حر أو صادق أو شجاع أو مبدع يكتب بها، أي لو كتب بها... وهل يحدث أن كتب بها...؟».

متواليات البصق والبصق المضاد

الترادفات في العبارة الأخيرة (اضيع، أخسر، أربأ/عظيم، جيد/مجيد، نظيف / فكر، عظيم، حر، صادق، شجاع، مبدع) ليست مجرد بصمة أسلوبية لكاتب يكثر من استخدام التكرار والعطف، بل هي علامة مركزية

✽ كاتب ومترجم سوري يقيم في باريس

تجوز على طبعه عليه بنا الغصن الذي لا يك من الثقل على أكثر من ذراع واحد لأن كتله لا يمكنه بقل الاستقرار لبرهه خاطئة في "مردلاتها" لفردة محدنة وهو بالتالي يتشكك أجدد لا يتيسر به "مناه" ولا لكي يسارع إلى هدمها كأنما صلب للاحه ما هو بقتت لمجر الأسس ومنذ اللبنة الأولى، وكلها كعنصر في تشييد العمارة في حقيقة أنها قابلة للتقويض أو التفتت.

والأثر في هذه المسألة غريبة حتى حين يفني في أقصى تمحيزه إلى سلفه المثلثي التشويش لأنه يحاول مقارنة الأخفة في سيمية من مع مرثي متمسك على يثر تلك الحقيقة، والأشياء في لا لا يسميها أن غنوي سوي في خطاب فضاء لا يتغير من ١٠٠ في إشراق أو تعة أعمار مما أثار ليجتهد في الانكسار فيه.

شئ به بالأسباب أن يكون في كل من عربي وعلى كمال ككتاب عربي وبالصفة الأولى من كل صحيفة عربية يصحح كالم ومع ولم يربح، هذا الهتاف أو الانشاد أو التمدد.

أياها كعنبر ليليد ، أياها النفاق الفصاح المفروح، أياها الأديب البامع ملأها الجسد البني ، أياها الصهيل العقيم البذيع، أياها النوص طليق الشارة والفرى والنفي والأخلاقي والفني هو البني . . . إن كان الجسد واسطة لك... (القصيمي ١٩٧٧، ٥).

فان يفسد الإبن ١ الشار الكثيف لأحرف العطف والنداء عن الأسر . . . يبره في سلفه يناداه لصفة مشحونة لوضع الجهم في الماوس بره في قد، ستر من موت لواقع الاتهام، بل هو أقرب إلى اعتداء أم هو ١ - ١٠٠ في تفتت تشريح شامل واحد ضربة معن إحداهن الفلسفة منه خطافية في سياق ما يسميه القصيمي بـ "الهمس" في إقرار مع، استناداً - في واقع الأمر - إلى غيبة أوه أن الإنسان ت كلن لغوي، ويكتونه اللغوية هي أشد كثر، هنة إنسانه لانية والكفة الإنسانية جهاز إنساني معارضا، لامل فغير . . . وقطبي والطق والإبداع والرفض هو الرابة التي لخرة لا - حرداى حولج - هي بالتالي بيت التقيد بغيره بل بها - لاجم يستقر زهدم - وهو يدرجها في عداد الممتنعين المتأخرين في تحقيق فسطه ، هو من الهمس في الأرواح.

أياها كعنبر كينة الإنثى خسان اللغوية أشمل من كونه كائنا مفكرا من معتقدا أو أخلاقيا أو مذهبيا أو عاطفيا أو غير ذلك من ماب الية ١٠٠ من مع ضا تصب التي هي ليست مزايا وإن كن تبعد نديها ك دين مواد (....) إنه بالغلة رأى إلىه ونبي وبلدك وبهه - ونيسه وبنه ومذهب ونظامه

وتاريخه ووطنه (...) أنت كائن لغوي، إذن أنت حتما مستقرغ وقاذف ملق في غيرك، وغيرك مستقرغ قاذف ملق فيك. أنت حتما مستقرغ فيك الآلهة والأنبياء والتاريخ والأديان والمذاهب، ومستقرغها على غيرك لأنك كائن لغوي، (القصيمي ١٩٧٧ - ٧٥ - ٧٧).

وماذا عن عياداه القصيمي نفسه في هذه السيرة من البصق والهمس المضاد؟ من الواضح أن ضمير المخاطب في النص السابق، وفي جميع كتابات القصيمي دون استثناء، هو حامل التعميم ومحمله، الجسد العريض الذي يخضع للتشريح بقدر ما يحرض عليه، والهدف البعيد للتأمل الفلسفي في العضلات كلها هو الهدف القريب للتدليل على قرائن تلك العضلات، وقاريء القصيمي ملزم بالقوقوف على موقع ضمير المخاطبة ذاك، ويتحسس أغوار نفسه حتى حين يتصل الأمر بنفس تبدي "أخرى" أو "مطلقة" أو "معممة"، لا لشيء إلا لأن القرائن تسبب في محيط بلا ضفاف، وتشير إلى ملموس نفسي وشعوري وأخلاقي وسياسي دون أن تحصره في معطيات معينة (أي كانت في الواقع) ملموس واحد بعينه يتيح للقاريء فرصة الانفلات وإقصاء ذاته عن تجربة التشريح.

والقاريء ذاته يتحمل الكثير من مشاق قراءة مفتوحة على مصراعها، لاسيما حين يدرك أن الكم الهائل من الصفحات التي سودها الفكر الراحل كانت أشبه بحلقة تتصارع فيها شتى المذاهب والأفكار والتيارات ويأخذ بعضها بتلابيب البعض، فيعيد العبت إنتاج بضاعة سبق أن سحبتها الأخلاق من التداول، ثم تجلب السياسة عضوا جديدا إلى ميفع التشريح بعد أن أعمل فيه الموقف العدمي من الوجود تمزيقا، ويحاول علم النفس إضفاء شعاعية إنسانية برينة على ركام كلامي عززت تنظرات علم الجمال عن تزويده بأي معنى، وتسعى "القيمة الميتافيزيقية" إلى التعويض عن غياب "القيمة الحضارية" وهكذا... اللغة في ذلك كله، تواصل العابها طي نص يتدفق نقدا ويقتدر مرارة، ولا يلتقط أنفاسه مرة واحدة بعيدا عن مشار نغم الاستفزاز الأقصى وصدمة الهتك المباغت.

بعض هذه الاستراتيجية وفي أمثلة عديدة سائر عناصرها تتكرر على مدار كل صفحة تقريباً في أي فصل وأي كتاب وللمرء أن يضرب الأمثلة بطريقتين: استعراض فهراس الكتب (التي تتألف عادة من مقالات مستقلة، طويلة عموما وقصيرة في حالات نادرة)، والاستعراض التحليلي للخط البنائي (التعدد، المتقلب، للتغاير، والمتنوع) في المقالة الواحدة.

ماركس والمعتزلة ... سارتر والقرامطة

كتاب «أيها العقل من رآك» يتألف من ٤٧٧ صفحة من القطع الكبير، ١١ مقالة، تسير عناوينها كما يلي: أنت لا تستطيع أن تكون ملحدًا / أكبر التحديات لعقريّة الوجود / خصاء دولي للإنسان / من السوحشية أن تكون أخلاقياً / منطق الكون ومنطق الإنسان / الله في أفواههم.. وفي أعضائهم الشيطان / كل وجودي.. تداء من وجودي / الغباء خبز عالمي / أيها العقل من رآك.

هذه المطحنة الحرة تتضح أكثر مع عناوين كتاب «كبرياء التاريخ في ماذق» الذي يتألف من ٥٣٠ صفحة و ١٨ مقالة: هذا الباب قلّتي كل صباح مرتين / إلى كل طفاة العالم / وأما الاشتراكية ... رسالة من برغوث إلى إنسان / بين فساد له نسب وفساد يبحث عن النسب بضرارة / العبقريّة بلا نكاه / عصر الصراصر الزعماء / المذهبية والدعابة والثورة وحوش عالمية تفرس الإنسان / هل الشرف ضد الحياة أم الحياة ضد الشرف / هل الصرصار اشتراكي؟ / الذباب على عيون الأطفال يؤكد أخلاقيّة الكون / الرضاغة العقلية من الأثداء الميتة / نحن ن فكر لنعاقب ونشتم ، لا لنعالج / خطاب مفتوح إلى المادة / هل الحرية كسب للإنسان أم للمصوص ؟ / لست حرا لأنك حيا / البطل طفل يذل كبرياء التاريخ / هل نعاني لأننا نحيا أم لأننا لا نسكن القمر؟

و ٦٦٣ صفحة من كتاب «فرعون يكتب سفر الخروج» تدور حول الموضوعات التالية:

الإيمان بحث عن متهم بكل الذنوب / إنهم لا يرون لأن لهم عبونا / لا تحق في القمر / كيف ابتكر الإنسان عقله؟ / الفكر جهاز لا يمكن تصحيحه / لماذا الوهم أعظم مجدا من الحقيقة؟ / حينئذ سظل عاقلا مهما أصبحت مجنونا / فرعون يكتب سفر الخروج / أيها الوحش: أنيابك أم أمعاؤك؟ / كل جواب يصيح سؤالا بلا جواب / إذا تقادمت المذاهب والأرباب / لماذا يا أنا؟ / سب الشيطان عزاء لأهزان القديسين / غباء الإنسان تعويض له عن قسوة الطبيعة عليه.

وكتاب «أيها العصار إن المجد لك» وهو أكثر أعمال القصيمي تركيزاً على المسائل السياسية وشؤون الساعة. يتألف من ٥٩٧ صفحة وتحمل مقالاته العناوين التالية: أريد أن اتعلم الصدق / اتسنى له مزيداً من الحضارة ونقصانها في سهيل العروبة / هذا الجنون أتمناه للإنسان العربي / بهذا السلاح نسب السحاب / لا تقرا لنشلا يصغر أبائك / الطغيان لا يقتل الموبة ولكن يفسد أخلاقها / ماذا يبقى لهم لولا أحقادهم؟ / لنلا تصبح زعماء أو نبيا.

ومن الواضح أن موشور الموضوعات في هذه الكتب

والمقالات عريض ومتباعد بسبب من طبيعة ما يتناوله وموسع إلى درجة الإنفلات بقضية ميل القصيمي الموروث إلى التكرار والمراذفة. ثمة تناول لمسائل فقهيّة ودينيّة وسياسيّة واقتصاديّة وأخلاقيّة وفلسفيّة. وثمة نزعات عدمية وبعثيّة ومنطقيّة ووجوديّة وإيمانيّة وإراديّة. وعلى امتداد الصفحات لا يخطيء القاريء طريقة إلى أفكار المعتزلة وللصوفية والقرامطة، ثم ديكرات، نيتشة، ميل، ماركس، هايدغر، سارتر ... ذلك لأن فكر عباده القصيمي يسير على إيقاع منقطع نزق، هو ربما إيقاع «البصق والبصق المضاد» لكي نستخدم تعبيره الفريد، دون أن يعأ بحدود ما يمارسه من تشريح وتطهير، ودون أن يكون التبشير بالخروج والانشقاق مسقوفاً بأية خطوط صارمة تفصل موضوعياً (لأنها أساساً تتجاوز التأمل المحض) لكي تهبط إلى قاع الواقع الفعلي المحض) بين مادية كارل ماركس التاريخيّة التي تريد الفلسفة أن تتصدى لتغيير العالم بعد أن نامت طويلاً على حبرير تفسيره، ووجودية هايدغر الظاهراتيّة التي تقف على خطى الكائن في دائرة ضيقة من اقتران الوجود بالعدم وعجز الكائن عن مغادرة الدائرة أو حتى المشاركة في أطوارها.

الطريقة الثانية للانقاط القصيمي والإمساك ببعض المفاتيح المنتظمة في اضطراب أفكاره، هي محاولة البحث عن مخطط تحليلي ما لأي من مقالاته، وهذه، بدورها مهمة شاقة لأن الاستطراد،، التكرار، وتبدير الفكرة الواحدة على أكثر من محور، والتحليل من أي ناظم منهجي في الصياغة وتطوير المادة، تطل سمات دأمة في نصوصه، ذلك لا يمنع القاريء من الانشاد إلى شبكات النص (إذ لا توجد شبكة واحدة من نوع يتضح نسجيها بعد القراءة الثانية أو الثالثة أو.. العاشرة)، سواء بتأثير الصددمات المتتالية التي تخلفها الأفكار ذاتها، أو تمت ضغط البحث عن الخيوط النازمة ذاتها (وهي التي لا توجد إلا نادراً).

في مقالته الطويلة «الإنسان.. هل خدع خيال الآلهة» والتي تشغل ١٣٨ صفحة من كتابه «الإنسان يعصى .. لهذا يصنع الحضارات» يتناول القصيمي منظومة الأفكار التالية:

- صفحات التاريخ تتعاقب لكي ترضى السمسجل التاريخي والأمجاد الشخصية للزعماء والمجائين، والتاريخ يظل بذلك عميلاً ولجاً (....) وكأنه لا عبقريّة له غير ذلك.

- لو هبط «كائن فلكي» ما إلى الأرض، فهل سيكون قادراً على فهم أهل الأرض؟ (هنا يستطرد القصيمي في سلسلة أسئلة طويلة تبدأ بـ «هل» وتتواصل على امتداد خمس صفحات).

.. سوف يحار ذلك الكائن في فهم نقائص الأرض.
الإيمان الشبيه بالكنز، الحق والباطل الصدق والكذب، الذكاء
، والغباء، الجمال والدماثة، النظافة والتلوث ... (وهنا يخرج
القصيمي عن هذا التفصيل ليستطرد مطولا حول نسبية
الاحكام العقلية والأخلاقية والفلسفية و...).

.. سوف يحار أيضا في تفسير العلاقة بين البشر والقوى
الروحية الخارقة ، وكيف يتكرر الإنسان بنفسه التصورات
المناسبة لإبطاله وقديسيه (وينتقل القصيمي فجأة الى ضمير
المخاطب ليقول: «لقد مت، لقد مات ذكاؤك ورفضك وغضبك
واحتجاجك ورؤيتك لأنك تغذيت طويلا طويلا بالخراب
وبالغفاج وبالحشرات. لأنك تغذيت طويلا طويلا بعاهات
(...) وذنوبها وبعاها الطبيعية وذنوبها وبعاها البشر
وذنوبهم وبعاها ذاك وذنوبها»).

.. الكائن الفلكي سيجري حوارا قاسيا مع افتراضاته
وتصوراته فيستغرب أن البشر «لم يقطنوا الى أنهم لم يزالوا
يهجون أنفسهم، وحين يقرأ ما يسميه البشر «أدبا وشعرا
وقنونا ومنطقا وعقائد ومذاهب وصلوات ودعايات وتعاليم
وعظما وخطبا وبيانات وصحافة وإبهاثا ومجادات،
يندافعون فيه عن «الحق والصدق والذكاء والعدالة والكرامة
الإنسانية».. فإنه سيد العيث الشامل في كل ما ينتج من
إبداع (وهو امتداد ١٥ صفحة يقدم القصيمي هجاء مريرا
شبه تعميمي للشاعر والروائي والقصاص الذي يسعى الى
«قول كلمة واحدة لا تحتاج الى أن يقال، ولكي يثبت أنه
«سخييف وبليد وأثاني، وأنه مسافر سفرا طويلا ومرهقا
دون أية حاجة الى سفر، دون أية حاجة الى أقصر سفره.
وهذه بحاجة تستغرق سبع صفحات.

.. والقصيمي يتناسى الكائن الفلكي لبعض الوقت، ويتفرغ
تماما لتقريع ضمير المخاطب في علاقته القاصرة بالاسم
والتسميات (القاصرة على البشر دون سواهم!) لكنه يرتد من
جديد الى الكائن والإنسان فيرثي لحال النوع الثاني ويحدد
النوع الأول على نعمة العيش بعيدا عن المعنى، ولكنه يجبره على
قرأة مصالحة البشر والاستماع الى وسائل إسلامهم بعد
تحذيره من أن هذه «ليست سوى أجهزة توصيل وإطلاق
وتفجير ، لتفجير وتطلق في آذان وأعصاب وعقول ضمائر
وأخلاق وتدين البشر، كل الوقت، بكل اللغات والأصوات
والتوترات كل ما في الزعماء والقادة والطغاة والمعلمين، وكل ما
في المفسرين لهم والمبشرين بهم، والمصلين لجبروتهم وربهوتهم
ورغبوتهم». (القصيمي ١٩٧٢ : ١- ١٦٩ : ٢٠٨).

شريد في الفلسفات والجغرافيا

الغالبه بالطبع لا تنتهي هنا العرض أعلاه هو محتوى

زهاء ٤٠ صفحة منها فقط لكنها تسير على المنوال
ذاته، ومثلها في ذلك مثل معظم نصوص القصيمي باستثناء
عدد محدود للغاية من المقالات القصيرة ذات الموضوع
الواحد المتجانس . والرجل كان، على الدوام في الواقع ملتزما
بتقديم العوالم التي تسكنه، وبالتصادم العقلي والعاطفي مع
الظواهر، وبمواجهة الألم من أجل مقاومته كما صرح ذات
يوم في الحوار الذي أجراه معه أدونيس:

أريد طرد الألم، كل الألم . وليس كل ما كتبت إلا احتجاجا
على الألم والقبح . ولكن حوافزي ليست غريبة . إنها ذاتية
فأنا أحارب الأشياء لأنني أنكرها ، لا لأن الآخرين ينكرونها
فأنا أقاومها من داخلي لا من داخل الآخرين (...) مقاومة
الألم ناتجة من مواجهتي للألم، وأنا والألم...، أو أنا والحقيقة
الصانعة للألم، كلانا عيب، فعبث يقاوم عيبا (...) إنها
[الحياة] ورطة يرفضها منطقي بلا حدود، لأنها تلوث
وعجز وضعف وآلم ولكنني لا أستطيع أن أخلص منها
يقدر ما تعجز الحشرة التي أذمها بكل لغاتي وبكل أشعاري
عن أن ترفض وجودها غير النظيف وغير العظيم، (أدونيس
١٩٩٣ : ٢٣٦ - ٢٤٤).

ولعل مقالته «دفاع عن إيماني» الواردة في كتابه «العالم
ليس غلافاً هي أبرز الأمثلة على الصنف النادر من النصوص
التي يبدو فيها القصيمي أكثر ميلا الى التنظيم والتطوير
للمتصاعد للأفكار . وهي من جانب آخر ، تتسم بغمومية
خاصة لأنها الوثيقة الأكثر وضوحا حول موقفه من الإيمان.
وهذا ما يعلنه منذ السطور الأولى حين يقول:

«إيماني بالله والأنياء والأديان ليس موضوع خلاف
بيني وبين نفسي أو بيني وبين تفكيري . ولا ينبغي أن يكون
موضوع خلاف بيني وبين قرائتي.. ولو أردت من نفسي
وعقلي أن يشكك لما استطاعا، ولو أرادا مني أن أشك لما
استطعت . ولو أنني نفيت إيماني لما صدقت أقوالي، فشعوري
أقوى من كل أفعالي (...) إن الحقائق الكبرى لا تسقطها
الألفاظ ، كذلك الإيمان بالله والأنياء والأديان من الحقائق
القوية التي لا يمكن أن تضعفها أو تشكك فيها الكلمات التي
قد تجيء غامضة أو عاجزة أو حادة لأن فورة من الحماس
قد أطلقتها. إن إيماني يساوي : أنا موجود، إذن أنا مؤمن ،
أنا أفكر ، إذن أنا مؤمن. أنا إنسان إذن أنا مؤمن». (القصيمي
١٩٦٣ : ب : ٥).

وهذه الديكارتيّة المعدلة هي واحدة من الرؤوس
الفلسفية المتعددة التي تصنع هندسة ما للمنظومة الفكرية
العريضة وراء مؤلفات عبده القصيمي ومسيرته الحافلة
منذ التلمذ على أيد فقهاء في الأزهر ، مروراً بالأطوار
الوسطية حين ضاقت به أرض العرب على ما وسعت فطردته

الصحراء الى القاهرة لتسلمه هذه الى بيروت فترده «عاصمة الديمقراطية العربية» على عقبه الى القاهرة من جديد، وانتهاء برحيله التراجيدي الصامت في زمن استيقظ هجاءه منذ الخمسينات وتنبأ بحلقة ليله وبذاة وقائه .

وإذا كانت هذه طبيعة خاصة من الديكارتية، فليس لأنها تخفي ضعف الكائن أمام سطوة الشرطه الوجودي وبحثه المحموم عن تمثيل نفسه في الصورة القصوى للكمال، وضمن أعقد معادلات التكامل والتنازع مع قوى الطبيعة المحيطة به، والقصيمي كان نموذجاً تراجيدياً فذا للإنسان الباحث عن المعنى حتى في نزوة هجائه لكل وأبي معنى، وحتى حين كانت دوائر الوجود تقوده من عبث الى عبث، ومن استلاب الى استلاب، وإنصاف الرجل يقتضي أن يشقى قاره طويلاً، وأن يتحل ببعض كثير من قلق وأسطة وتوثب روح القصيمي، قبل أن تكون مثوية القاري أن يكسب هذا المزيج الانساني المدهش من امتزاج الرؤى والفلسفات، وهذا التجوابع الاستثنائي في مجاهل العقل والروح والجسد والخيلة، وهذه الجرعة من التمرد: النزق بقدر انطوائه على السكينة والشجاع بقدر عجزه أمام ما هو خارق عصي على الثورة الإنسانية.

ويبقى أن بين أهم السمات المعيارية في هذه الصيغة القصيمية أنها لا تكتفي بنفسها البتة ولا تنتمى في أي حدود رسمتها لنفسها، لأنها — في آن تركيبي واحد — اعتزالية تصوفية قرمطية كانطية ماركسية، ديكرتية هيغلية نثوية سارترية. وهنا، معيار جوهري لا يفسر عندها عن صياغة منظومة ختامية فحسب، بل عجزها الموروث عن القيام بذلك، وهنا مقتلها كمنظومة فكرية غائبة، وبالتالي غير مؤهلة للانقلاب الى قوة مادية حينما تتبناها الجماعات ذات المصلحة في تحويل الفكر الى حاضنة لتفريغ الايديولوجيات في الحظائر الحزبية للفلسفات والطبقات والسلطات.

ولكن .. ههنا أيضاً فضيلتها الانشاققية الرفيعة، اللائقة بالإنساني النبيل الى تجاوز الراكد وتطويع الحركة والتطلع العتيد الى ما هو كامن خلف الحلم وفي الباطن المحرم من تخوم التفكير . لكن عياده القصيمي سطر أقداره ببديه، في كتاباته، ومواقفه التي قادته من منفى الى منفى، وليس بغير أسباب وجهية وهو الذي اعتبر أن «الحضارة كلها ليست إلا نتاج الصراع بين الجماهير والمفكرين المسلمين، وعلى الأصح ليست إلا صراعاً بين قادة الجماهير الخادعين وبين المفكرين الذين لا يحسنون فن خداع الجماهير» (القصيمي ١٩٦٣ : ٤٥٤) والحق أن الرجل لم يقن قط — ولم يحاول أصلاً أن يتعلم — فن خداع الجماهير . وكان على العكس بارعا للغاية في جرحها، وخدش ثوابتها، وهجاء

ركودها إزاء ضرورة اجتراح التجاوز، ومراوحتها العقلية والوجدانية في مكان لم يكن في نظره مخصصاً مسرة واحدة لجسد الكائن الإنساني المتمرد. ولا تكونوته البقرية.

وفي رسالة الى الصحفي السوري زهير مارديني مؤرخة في أواخر عام ١٩٧٢، أعلن عياده القصيمي أنه قرر إحراق كتبه الثلاثة الأخيرة بسبب «هزيمة أقسى وأكبر من جميع التفاسير والتحديثات والتساؤلات»، وبعد عام، في رسالة أخرى، كتب يصف مراحل حياته الثلاث «السلفية» التي انتهت بطرده من الأزهر، و«الثورية» التي بدأت مع محاكمة كتابه «هذي هي الأغلال»، وتواصلت مع طرده من مصر، و«الراديكالية العدمية» التي احتضنتها مناضحات بيروت الستينات وانتهت بطرده من لبنان وعودته مجدداً الى مصر.

وهذا الشريد في اللغات والفلسفات والجغرافيا ينشبت في أوج عذاباته، بسخرية راقية مريرة فيكتب : «أخسر رسالة منك وصلت الي بأسلوب ما قبل ابتكار جميع المواصلات اليدوية والحضارية. لقد قطعت الطريق منك إلي في خمسين يوماً. في عصر الصعود الى القمر في ساعات وصلت الي، أي رسالتك الأخيرة متروكة العرض، ممزقة انخاض، متسقة الجلد، مشوهة الوجه واللقا، مهانة الطلعة والملاحم والضمير» (القصيمي، ١٩٨٨ : ٤١) كما أنه لا يتنازل عن استراتيجيته العتية في القلب على أكثر من نار واحدة في الآن ذاته. ورفض الاستقرار لبرهة وجيزة على دلالة بعينها لفردة محددة.

ومن آثار كل هذه الفضيحة التاريخية، على حد تعبير انسي الحاج، كيف له أن يامل بلأزمة لا تكيل له الصاع صاعين : هنكا وتمزيقا وتوسيعا وتشويها وهامة؟

المراجع :

- ١- أدونيس (١٩٩٣) ، النظام والكلام، دار الآداب - بيروت.
- ٢- الحاج، أنسي (١٩٨٧) ، كلمات كلمات كلمات - الجزء الأول، دار النهار - بيروت.
- ٣- القصيمي عياده (١٩٦٣ -) «أيها العقل من رآك» - مكان الطبع غير مذكور.
- ٤- (١٩٦٢ -) ب) «العلم ليس عقلاً» - غير مذكور.
- ٥- (١٩٦٦) «كبرياء التاريخ في مازن» - دار الكتاب العربي - بيروت.
- ٦- (١٩٧٢ -) «الإنسان يصنع... لهذا يصنع الحضارات» - غير مذكور.
- ٧- (١٩٧٢ -) ب) «أيها العارن المجد لك» - غير مذكور.
- ٨- (١٩٧٢ -) ج) «فصرعن يكتب سفر الخروج» - غير مذكور.
- ٩- (١٩٧٧) «المررب ظاهرة صوتية» - مطابع شركة مونايرت - باريس.
- ١٠- (١٩٨٨) «رسائل عياده القصيمي» - مجلة «النقاد» العدد السادس، كانون أول (ديسمبر).

إميل حبيبي .. سيل الحكايات



إميل حبيبي

فخري صالح *

الف ليلة وليلة في الانضاء بقارئها الى سلسلة الحكايات التي تؤدي الواحدة منها الى الأخرى. والمتابع لأعمال إميل حبيبي على مدار الأعوام العشرين الماضية سيد أن الكاتب الفلسطيني الكبير لم يتخل في أي عمل من أعماله عن أسلوبه الذي بلغ ذروته في «المتشائل» والذي

استطاع من خلاله شق طريق جديدة للرواية العربية. وقد تمثل هذا الأسلوب في إدخال مواد غريبة على السرد الروائي التقليدي وجعلها عناصر أساسية في تشكيل نصه الروائي إضافة إلى تخليه بصورة نهائية عن عنصر الحكاية التي تتنامى عبر السرد لتبلغ نهاية مرسومة محددة، بل إنه على النقيض من ذلك عمل، على مدار تجربته الروائية، على التخلي عن الحكاية وعناصر الحكاية التقليدية متيحاً فضاء السرد لأكبر قدر من التعليقات الجانبية والحكايات الصغيرة والتفصيلات الثانوية والتأملات والنجوى الداخلية بحيث أصبحت رواياته قريبة من التيار الروائي الذي يدعي الآن في أدب

يمثل عمل إميل حبيبي^(١) تياراً أساسياً في الرواية العربية المعاصرة، يتخذ من تهجين الشكل الروائي الأوروبي بعناصر سردية، وغير سردية، مجلبة من التراث العربي والحكايات الشعبية وأشكال السرد الشفوي، وسيلته للخروج من قبضة الشكل السرد الخطي السذي

استطاع حبيبي محفوظ في ثلاثيته، وعدد أكبر من رواياته التي تنتمي إلى الخمسينات أن يعترضه ويقوم منه عملاته الروائية. لكن إميل حبيبي، على قلة ما انتج من أعمال روائية، استطاع منذ كتب عمله شبه الروائي الأول «سباسبية الأيام الستة» أن يقيم بناء عمله الروائي على مواد متنوعة متغايرة وأن يشكل مانتة السردية في دوائر متقاطعة: حكاية تدرج إلى حكاية بحيث ينسج القاريء الحكاية الأولى إذ ينحرف مع سيل الحكايات التي تذكر بأسلوب

بلا كاتب وناقذ من الأردن

السجن مع صبية حيواة.

في هذه الحكايات الست يضيء مشهد اللقاء لقاء شطري الشعب الذي مرّته النكبة وشربته في أقاليم الأرض، المعنى الضمني الذي يقيم في قلب هذه الحكايات ويكشف عن المفارقة الساخرة والفرحة الأساية لقاء شطري الشعب الممزق تحت حراب المحتل، ويبدو لي أن مشهد اللقاء هو الذي يوجد هذه القصص الست ويقرّبها كثيراً من النوع الروائي، أنها تنوع على المعنى الضمني نفسه، ست حركات تنقل لنا أزمة الوجود الفلسطيني بعد هزيمة «حزيران» من خلال استعراض مشهد اللقاء المؤثر في سياق يكاد يعصف بالقلب والمشاعر في هذا السياق تتوحد الحكايات الست، التي تؤلف «سداسية الأيام الستة»، في قالب شبه رواي فيكون فيه الراوي هو الخيط الناظم للقصص الذي يظل الحكايات والشخصيات التي تسكنها.

لكن إذا كانت «السداسية» عملاً يراوح بين «المجموعة القصصية» و «النص الروائي» فإن النص التالي لميبيبي «الوقائع الغريبة» في اختفاء سعيد أبي النخس «المتشائل»^(٦) يبدشّن عمارة جديدة في الرواية العربية المعاصرة ويفتح أفقاً لتجديد حياة هذه الرواية ويوسع لها مسالك جديدة لم تسلكها من قبل . إن «المتشائل» هي من بين الأعمال الروائية العربية التي استطاعت أن تقلت من أسر الشكل الروائي التقليدي الذي يعيد محاكاة العالم الواقعي بشخصه ومجريات أحداثه من خلال حبكة تعرف مقدماً بدايتها ونهايتها. وقد عمل حبيبي في نصه الروائي الشهير على التخلص من أسلوب المحاكاة لتلجأ إلى أسلوب تمثيل العالم من خلال شخصيات غير مكتملة، بل إنها تبدو تخطيطات لشخصيات تدور من خلال عدم اكتمالها عن الواقع الكابوسي الذي تروي عنه. إن «سعيد أبا النخس» للمتشائل، يمثل في الرواية الشخصية التي تنصّس عبرها الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين: شطر داخل الوطن وشرط خارجه، والمتشائل الذي يعزج في نظرتة إلى الحياة بين التشاؤم والتشاؤل ويقلب نظرة التفاؤل غير المني على أسس واقعية على التشاؤم، شخصية مركبة كاشفة بوضوح المأزق من خلالها اللشام من تجربة شعب، أنه يعمل على تكوين شبكة سردية معقدة تدور حول شخصية سعيد أبي النخس التي يبدو ظاهرها غير باطنها، ولكن المفارقات اللغوية والموقفية تكشف عن طبيعة ولائها، وتكشف في الوقت نفسه عن كوميديا سوداء يعيشها شعب مشرد على أرضه وقد استعوار حبيبي لبناء هذا العمل الروائي المركب، أساليب فن اللقطة وفن الخبر والقتباس الأشعار والطرائف والأمثال وقام بصهرها في البنية السردية للعمل، ونحن نلاحظ بسبب هذه الوفرة من الأساليب وأشكال الحكى، كيف تتناسل الحكايات وتتوالى وتتدرج في نص إميل حبيبي، وكيف أن العناوين الفرعية التي وضعها المؤلف للفصول الروائية القصيرة التي يغني الواحد منها إلى الآخر، تساعد على تكثيف أبعاد النص الدلالية وتعميق هذه الأبعاد

ما بعد - الحداثة بالميتا - رواية ، أو الرواية التي تتأمل ذاتها، لكن عمل إميل حبيبي يقيم في الوقت نفسه وشائج وصلات قروبي مع النشر العربي القديم وكتب السير والتاريخ والمف إلى ولاية والمقامات، بحيث تكثر في نصوصه الأشعار المقتبسة والحكايات والمواد التاريخية والطرائف والأمثال في نوع من المحاكاة الساخرة التي تكشف عن المعنى الضمني الشاوي في الحكاية الأصلية التي يفتتح بها نصه الروائي. أنه يعمل من خلال توسيع دائرة الحكاية وإيراد تعليقاته عليها وإغراقها بفيض من الحكايات الموازية والقتباسات الشعرية والنثرية، على توجيه القاري إلى أصل الحكاية ، إلى معنى التراجيديا الفلسطينية وصراع البقاء الذي خاضته الأقلية الفلسطينية التي بقيت متشبثة بالأرض والوطن بعد كارثة ١٩٤٨، ويوفر شكل نصه الروائي المعيش المشترك، الذي يفتد مركزاً وبؤرة معبدتين ، متسما لسرد حكايات كثيرة معظمها مأخوذة من التجربة الحياتية للكاتب كما نثبت في عمله الروائي الأخير «مرايا بنيت الغول» ، وتعيد هذه الحكايات التي يتناسل بعضها من بعض، وتاويل الحكاية الفلسطينية مرة بعد مرة في نوع من السرد العنقودي الذي يترآكب بعضه فوق بعض طبقات في «سداسية بداية الأيام الستة»^(٧) يحكي الراوي ست حكايات تدور جميعها حول عودة الفلسطيني إلى بعض من أهله من خلال واقعة الهزيمة عام ١٩٦٧، أنها عودة معكوسة تبدو فيها الهزيمة مفارقة الساخرة وتعليقاً موارباً على التراجيكيوميديا الفلسطينية. وتمثل حكاية الطفل مسعود، الذي كان والده من العرب الباقيين وأعمامه من العرب المشردين، الحكاية - المفتاح التي تكشف عن عمق هذه المفارقة الساخرة، أن الطفل الذي يظن، هو وأبناء حارته، أنه مقطوع من شجرة لا أعمام ولا أخوال يكتشف بعد الهزيمة أن له أعمام وأبناء أعمام، فيفتيه على اقترانه بعمة وأبناء عمة الذين اكتشف وجودهم بعد أن احتلت إسرائيل الضفة الغربية . لقد أضفى هذا الاكتشاف على حياته معنى جديداً ولكنه وضعه في الوقت نفسه في مأزق لن يجد له حلاً: إذ أنه يؤمن بتأثير الأفكار السياسية التي تجعلها أخيه، بضرورة انسحاب إسرائيل من الأراضي العربية التي احتلتها ولكن ذلك مسعيده إلى حالته الأولى : مقطوعاً من شجرة لا عم ولا ابن عم.

ينسج إميل حبيبي على بؤرة هذه الحكاية، التي تبدأ بأسفينة فيروزية (لماذا نحن يا أبتاي / لماذا نحن أغراب / اليس لنا بهذا الكون / أصحاب وأحباب) ، خمس حكايات أخرى عن العودة المقلوبة لشطري الشعب الذي وحده الاحتلال : حكاية العائد إلى ذكرى حبه الأول ولكنه في غمرة جيشان عواطفه ينسى أنه المحب المناشق المقصود بالحكاية : وحكاية «أم الروابيكاء» التي عاشت على ذكريات الإرحل من أهل فلسطين تشتري أثاثهم لكي تتوحد مع ذكرياتهم: وحكاية البيت من الناصرة التي أحببت فتى مقدسيا وانتظرت حتى يفرج من السجن: وحكاية «جيبنة» التي عادت إلى أمها العجوز شبه المقدسة: وحكاية الصبية المقدسية التي شاطرت

الطليعية لهذه الرواية المنعشة فعلمها تدشيناً لافق جديد تجمعه نحوه الرواية العربية.

في العمل التالي ولكن بن كعم،⁽⁴⁾ تصادف الحكاية نفسها لكن في إطار جديد، حكاية الفلسطيني بشقيه المقيم والمشر من أرضه، لكننا في هذا النص نغتر على معالجة شبه مسرحية للحكاية التي يسميها المؤلف «حكاية مسرحية»، يتم فيها الجلوس ثلاث جلسات أمام صندوق العجب - وليس في النص بالطبع أي حكاية بلغني التقليدي للكلمة سوى ما ترويه «بدور» وهي شخصية مركزية في هذا النص، عن ضياع ابنها «بدور»، ولذلك فإن نعت هذا النص بأنه «حكاية مسرحية» ليس الا من قبيل إعطاء انطباع بالمزج بين النوعين الروائي والمسرحي، وبمسرحية التجربة وإعادة النظر فيها من خلال الحوار والنقاش والتعليقات الجانبية التي تسدي بها الشخصيات في «لكن بن كعم» - وكما في «المنشأ» يقيم حبيبي عمله على الاقتباس ورواية الأشعار ووضع العناوين الكاشفة لشفرات النص واللعب بالكلمات وتوليد الصور البلاغية من تورية وجناس وطباق ومفارقات لفظية وموقفية ومحاكاة ساخرة. ان عنوان النص نفسه مأخوذ من حديث شريف يقول فيه الرسول ﷺ «لا تقوم الساعة حتى في امر الناس لكع بن كعم» في إشارة دالة الى الواقع الذي تدبر «الحكاية المسرحية» حديثها عنه وهوله. ولكن النص، رغم الانتهاء الواضح على الحديث الشريف، لا يستطيع ان يقطع قارته بالعلاقة العضوية بين معناه الضمني وعنوانه. ثمة إشارات الى الواقع العربي ومسرحه للعلاقة بين الحكام والحكومين لكن البؤرة الفعلية للنص تقوم على إعادة التمثيل الجزئية المنجزة كلر قاسم، وهو مشهد يشع بالدلالات وينفذ هذا النص من تفككه ودوران حول نفسه وعدم وجود فكرة محورية تلحم أجزاءه. ثم نقاش حر يدور بين المهرج والشخصيات الأخرى واسترسال في وصف ردود أفعال الشخصيات بأسلوب قريب من التعليقات المسرحية، وتعليقات من الشخصيات تقطع السياق وتشتت الانتباه لكن النص لا يشع دلالية ولا يستطيع أن يوصل رسالته الى القارئ كما فعل حبيبي في عمله الروائي المميز «المنشأ»، رغم بنيته النصية المشتتة التي لا تشتمل على مركز تجمع على الاشعاعات الدلالية. والفارق بين «المنشأ» و«لكن بن كعم» ان النص الأول ينجم من خلال مغامرة الشكل التي يجترحها، بتكليف الدلالة وخلق بؤرة للنص تفيض بالدلالة وتغني الثيمة المحورية التي يدور حولها النص الروائي. أما «لكن بن كعم» فتتركز في التعليقات الروائية والمراثي المغاضية التي تنكرر على مدار النص دون أن يشعر القارئ، بأن ثمة تعميقا لدلالات النص قد تحققت.

«أخيط»⁽⁵⁾ هي نموذج الرواية التي تبدأ من حدث صغير ثم تتشعب في جميع الاتجاهات. انها رواية داخل رواية داخل رواية. واذا كنا تصادف الكثير من الروايات، حتى تلك التي تعتمد السرد الخطي وتشتمل على العناصر السردية التقليدية والتي تتشعب فيها الروايات في اتجاهات عديدة، فإن رواية «أخيط»، وروايات إميل

واضفاء بنية مقطعية على «المنشأ». ومن الواضح أن البنية المقطعية، التي تذكر بشكل القصيدة، تعطي لسد المنشأ، شكلاً قريباً تستقل فيه المقاطع عن بعضها البعض في الوقت الذي تتسلسل فيه الحكايات وتترابط من خلال شخصية المنشأ العجائبية غريبة الأطوار. لقد تولد هذا الشكل من أشكال الكتابة الروائية من لعبة التجهين التي ذهب بها إميل حبيبي شروطاً بعيداً بحيث أصبح العمل الروائي معرضاً للأساليب والأشكال، وتكسرت البنية الخطية وصار على القارئ أن يولد المعنى بإعادة ترتيب المشهد الروائي واستنباط الدلالة من جملة المفارقات التي يحتشد بها فضاء العمل. وفي الحقيقة أن الغنى اللغوي الذي يتمتع به عمل مثل «المنشأ» ناشى أيضاً عن العلاقة المتينة بين الراوي الذي اتفتمه سعيد أبو النص على سره وسعيد أبي النص المنشأ. ثمة روايان اثنتان في هذه الرواية هما سعيد والراوي الذي تحس في النص انه شديد القرب من الكاتب. وفي العلاقة والمتبينة التي تقوم بينهما تتولد المفارقة والمحاكاة الساخرة والتورية لجميع الصور البلاغية التي تكشف عن الحقيقة الروائية لشخصية المنشأ، المنسجمة على ذاتها ظاهراً، والساخطة الناقدة الساخرة الكاشفة عن الواقع المسائي الذي لا يميل للثام عنه إلا هذا الشكل من أشكال الكوميديا السوداء التي تتخذها الرواية أسلوباً تعبيرياً لها.

إن إميل حبيبي في «المنشأ» يتعد ما أمكنه ذلك عن بناء شخصية دائرية، تلك التي شرح خصائصها الروائي الانجليزي الشهير أي. إم. فورستر في كتابه «أبعاد الرواية» وهو أمر يجعل شخصية «سعيد أبي النص» شخصية اشكالية معقدة ذات مظهر يخالف مخبرها وعالم داخلي يكشف عن كايوسية عيش الفلسطيني على أرضه بعد قيام دولة إسرائيل. ان شخصية «المنشأ» وأفعالها، ما يرد على لسانها من اقتباسات وتلاعب بالألفاظ وتحويرات للمواقف والأخبار وتاويلات فقه - لغوية، تمثل وصفا صورياً لاجساس الفلسطيني بغريته داخل وطنه، ولعل محاولة التعبير عن العالم شديد الغرابية الذي وجد الفلسطيني نفسه فيه بعد قيام إسرائيل قد فادت إميل حبيبي الى اصطناع عالم عجائبي يشبه بصورة من الصور عالم فولتير في دكانتيه، وعالم الكاتب التشيكي الشهير ياروسلاف ماشيك في «الجندي شفايفيك»، لكن الأكثر أهمية في هذه التجربة هو أن حبيبي قد اهتدى الى المزج بين الشكل الروائي الأوروبي وأساليب سردية متعددة، تستعين برواية الأشعار واصطناع مفارقات في المواقف والالفاظ واللعب بالكلمات، للخروج بشكل هجين يغني تجربة الشكل في الرواية العربية. وبما أن الرواية شكل هجين بطبيعته، كما يرى ميخائيل باختين، فإن حبيبي يهتدي الى الخصيصة النوعية المميزة للنوع الروائي ويقوم بالاستفادة من معرفته الواسعة بالتراث العربي، بطعشم شكل الرواية العربية في بداية السبعينات بما ينتهك هذا الشكل ويعيد ترتيب عناصره، وقد تنبه النقد العربي خلال هذه الفترة الى الأهمية

حيبي جميعها ، تتميز بتواليها سلمية من الحكايات الصغيرة التي يصعب علينا السيطرة على تشعبها الدلالي وانفتاحها على بعضها بعضا وتراكبها طبقات فوق طبقات وكما رأينا في «المتشائل» فإن الراوي يسلمنا من حكاية الى حكاية في نوع من توسيع الشبكة السردية وتوضيع قصصات الشخصيات أو المعاني يتكرر الحكايات وتوليد الكلام وتشقيقه بعضه من بعض.

تقوم «أخيطه» على حدث صغير يتمثل في أزمة مرورية بسبب سهو السائقين الواقفين قريبا من الإشارة الضوئية في أحد الشوارع الى مدينة حيفا في الثمانينات، والرواية هي محاولة لمعرفة سبب حدوث هذه الأزمة المرورية التي تسميها بـ «الجلطة» لكن الراوي يسترسل في حكاياته وتأملاته وخيالاته ليصل بالقراريه أخيرا الى «أخيطه» الكسحة الخرساء التي سقطت على صخرة بحرية وعاد الراوي ليبحث عنها بعد مرور حوالي أربعين عاما بعد أن غابت وغيبها الزمن. ومن الواضح أن الكاتب يغزل خيوط عمله الروائي ليدفع قارئه الى وجهة دلالية محددة يتعانق فيها «أخيطه» — الفأقة المعلوم بها — الانسانية التي من لحم ودم مع «أخيطه» الرمزه أي فلسطين الضائعة قبل أربعين عاما. أن حبيبي بعيد في رواياته على الدوام تمثيل الثيمة المركزية في أعماله، وذلك عبر تقليد ذلك الجزء من التجربة الفلسطينية الدخيلة — تجربة الفلسطينيين الباقين على أرضهم والذين رفضوا أن «ينفثوا أيدي سبأ» بحسب المتشائل، ومن خلال إعادة النظر مرة بعد مرة في عقابيل الخروج الفلسطيني وما جره على الخارجين والباقيين من ويلات وتقطع أواصر ومحن جارف. فلقد بقيت أخيطه، التي تمثل عذاب الضمير وعقدة الذنب «وذهب الذين أحبه» (ص ٩٣) كمايقول الراوي.

تبنى رواية «أخيطه» أقل تعقيدا وتشابكا دلاليا من «المتشائل» ، ولكنها تبني مع ذلك من سلسلة من الاستشهادات والاقتباسات والحكايات المتراكبة مثلها مثل سابقتها من أعمال حبيبي ، وهي تتألف من ثلاثة فصول: الفصل الأول بعنوان «شخص» والثاني بعنوان «أخيطه» والثالث بعنوان «وادي عبقرو» وكل دفتر من هذه الدفاتر يتألف من فصول قصيرة تتشغل على حكايات تتوالد من بعضها البعض لتنتهي في الصفحات الأخيرة من النص إلى انقضاء الوهم الذي تولد عما يسميه الراوي «نسيان الرحمة» الذي أنشأه «أخيطه» ومن تكون وجعله يظن سامة حدوث «الجلطة» انها يمكن أن تعود بعدا أربعين عاما شابة صغيرة تجري حافية في الشارع مرقعة الثياب وهي تحمل بين يديها ابنتها الصغيرة التي ولدت «سلفها» . وليست الحكايات التي يوردها الراوي عن «عباس» عبدالكريم الذي عاد من أمريكا باحثا عن سره — حبه اللعين في قلبه وفي أعلى السور — وعن «عبدالكريم الرجل غريب الأطوار الذي يظهر في شارع معين ثلاث من شوارع حيفا في ساعة محددة مضبوطة لا تتقدم ولا تتأخر كل يوم» ثم يعود الى بيته ليغفل على نفسه الباب منقطعاً عن البشر أجمعين وكان الزمان لم يتحرر ولم

تحدث نكبة ولا نكسة، ليست هذه الحكايات سوى تعميق لدلالة النكبة وأثرها على من بقي ومن هاجر.

إن شخصيات إميل حبيبي في رواياته جميعها، هي أمثولات تمتلك معاني سطحية وعميقة وتشير الى نفسها في الوقت الذي تؤثر فيه الى خارج ذاتها صانعة بذلك شبكة رمزية — دلالية هي المقصودة من إيراد الأمثلة والحكايات الرمزية والأشعار المقتبسة والحكم والتأويلات فقه — اللغوية لأسماء الأماكن وأسماء الأشخاص والفروقات والخضراوات والماكولات التي يكثر ذكرها في عمل حبيبي الروائي. ولقد أثرت من قبل الى هامشية الحكاية الأولى التي يفتتح بها إميل حبيبي رواياته وكون هذه الحكاية مجرد ذريعة لقصص حكايات أخرى وإيراد تنف من الحكايات والأشعار والأمثال والنكات اللغوية المقتبسة. إن روايات حبيبي تصبح من ثم معرضا للمعارف العلمية والفنية وفقه — اللغوية وعلم اللغات المقارن مما يقيم بين هذا العمل والنثر العربي القديم، نثر الجاهل وأبي الفرج الأصفهاني وابن الأثير وابن المقفع، الكثير من التشابه والوشائج. ومن هذه المعارف المتراكبة للتواضعة يصنع للكاتب عمله الروائي «أخيطه» الذي يتابع تجربته في «المتشائل» ويقدم تنويعا على الشكل الروائي الذي ابتدعه من تهيئة السرد الروائي الأوروبي بأشكال السرد القديم التراثية. وما يفرق «أخيطه» عن «المتشائل» هو الأيغال في الاسترسال والدخول من حكاية الى حكاية بحيث تغدو الرواية بحثا تاريخيا في أصول الكلمات والألفاظ وتعد دلالاتها بمرور الأيام والحقب.

أما في عمله الأخير «سرايا بنت الغول» ^(١) فإن حبيبي يستخدم أساليب سردية مستعارة من «الف ليلة وليلة» (الحكاية داخل الحكاية) والأشعار المقتبسة ومزج المادة التاريخية الواقعية بأحداث الرواية واستخدام الهوامش التي تضيء الخلفيات المكانيّة والزمنيّة للحكايات واللعب اللغوي والرسوم، وتظهر شخصية المؤلف بأفعاله وتاريخه الواقعي في ثنائيا السرد.

يضع الكاتب لهذا العمل عنوانا جانبيا هو «خرافية» وهي الحكاية الشعبية الشفوية التي تروها العجائز الفلسطينيات في العادة وتكثر فيها الاستطرادات وتؤدي فيها الحكاية الى حكايات غيرها ^(٢). ويكشف هذا الوصف الاصطلاحي النوعي عن الطبيعة الفغلية لانجاز إميل حبيبي الروائي إذ أن أعماله الروائية جميعا ذات بنية استطرادية تتعاقب فيها مواد الحكايات والتعليقات والاقتباسات وتتوالد من بعضها بعضا كما تولد اللغة من لحنها في القصيدة الشعرية، وليست «سرايا بنت الغول» سوى التطوير الأخير لهذا الشكل الروائي المهجن الذي ابتدعه إميل حبيبي منذ نشر «المتشائل» في بداية السبعينات. وهي تتكون من فصول أربعة تنقسم الى فصول أصغر مرقمة حيث يغير الكاتب طريقة عنونة الفصول الكبيرة والفصول المنفرعة عنها مكتفيا بالرقم على عكس ما فعله في رواياته

الحبكة الرئيسية في العمل الروائي ومن خلال استخدام الاقتباسات والتعليق على المشهد والمحاكاة الساخرة للأحداث والشخصيات. ولا أظن أن هناك روائياً فلسطينياً آخر، وربما عربياً، نجح في استخدام أسلوب التهجين، ومحاولة الخروج من قبضة الشكل الروائي المستعار من الغرب، كما فعل إميل حبيبي. من تجربته الروائية، التي كتب منها الكثير، مازالت بحاجة إلى إعادة نظير فيما يتعلق بالتطورات الشكلية التي أدخلها إلى الرواية العربية، وفيما يتعلق بالتوازيات التي أقامتها بين شخصياتها وشخصيات روائية أخرى في الرواية العالمية، وفيما استقادت من أشكال السرد العربية التراثية، وما أحدثه ذلك التهجين العجيب من أثر على الشكل الروائي.

هوامش:

١ - ولد إميل حبيبي عام ١٩٢٦ في مدينة حيفا، وإن كان أباه من قرية شفا عمرو الجليلية واكتمل رحلوا في العقد الثاني من هذا القرن إلى مدينة حيفا واستقروا هناك قبل أن يشر قسم كبير من العائلة خارج فلسطين بعد نكبة ١٩٤٨. انضم إلى الحزب الشيوعي الفلسطيني عام ١٩٤٠ وأصبح فيما بعد رئيساً لتحرير صحيفة «الاتحاد» الناطقة باسم الحزب وبعد سقوط سدنتي والناصر، وبعثاء عام ١٩٤٨ انضم حبيبي إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاخ) ومثل الحزب في الكنيست الإسرائيلي طوال تسعة عشر عاماً. أصدر مجموعته القصصية الأولى «سباسبية الأيام الستة» عام ١٩٦٨، وأصدر عام ١٩٧٤ رواية «الوفاة» الغريبة في إخفاء سعيد أبي النعس للتشاكس، عام ١٩٨٠ ظهرت كتابته المسرحية «لكن مع لكس». كما ظهرت روايته القصصية «باطخية» عام ١٩٨٥. أشر ما نشره إميل حبيبي كان رواية «سرايا بنت الغول» (١٩٩٢).

تولى إميل حبيبي في الثاني من شهر أيار ١٩٩٦.

٢ - للاطلاع على هذا العمل انظر «سباسبية الأيام الستة» الواقع الغريبة في إخفاء سعيد أبي النعس للتشاكس...، وقصص أخرى، منظمة التحرير الفلسطينية - دائرة الاعلام والثقافة بيروت، ١٩٨٠.

٣ - للاطلاع على العمل انظر: «أصدر السابك».

٤ - لكن مع لكس: ثلاث جلسات أمام صندوق العجيب، منظمة التحرير الفلسطينية - دائرة الاعلام والثقافة ودار الفلاري بيروت، ١٩٨٠.

٥ - باطخية، كتاب الكرمل، ١، نيقوسيا ١٩٨٥.

٦ - سرايا بنت الغول، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٦. ٧ - يقول الكاتب في المقدمة التي وضعها لروايته، «سباسبية أياماً سباسبية» القوم، «أنني كداتي في رواياتي السابقة لا أخطط لترايعات الرواية قبل الشروع في كتابتها بل أرخي العنان للاسترسال البلاغي حتى التسبب أحياناً ولم أهدأ إلى حقبة إسرائيل هذه إلا في الصفحات الأخيرة، فعدلت كما فعل شعاع معروف، أحرقت المخطوطات من الصفحة التي كشفت أمامي، ولكنني لم أسمع نفسي بفخاخها مع أنها جاءت مناقضة للتجني الذي اخترته لبعثاني من حيث اعتقدت أنه من الممكن ومن المفيد حمل بطيختي بيد واحدة: الانتشال السياسي والانتشال الأدبي».

ولما كنت «مؤمناً» والمؤمن لا يلدغ من حجر مرتين، فقد أسرعت وسرايا بنت الغول، من جنس الرواية الطويلة منذ البداية، فما هي إذن؟ سباسبية خرافية، فخرافية، نحن العرب الفلسطينيون، متخصصين وغير متخصصين، نتمتع هذا النوع - خرافية - لكل فعل مدس، فإذا كان جرى تفسيره فذلك للاختصار التكرار في التفسير وإنما لم يجر تفسيره فذلك للانتقال إلى تداعيات دون الحاجة إلى تقديم تفسير.

انظر: الرواية ص: ١١ - ١٢.



وأعماله القصصية السابقة. ولكنه يحتفظ من مادة العنوانه بالاقتباسات التي تضيء معاني الفصول وتوسع شبكة النص الدلالية. ولذلك فهو يصدر الفصول الأربعة باقتباس من الانجيل، أو فقرة من كتاب لالبرت اينشتاين. أو كلام لاخناون أو آية قرآنية، وهو كعادته في رواياته السابقة يبدأ الحكاية من أرض لا يشير القاريء أنها مهددة لإثمار قصة معسلة. ثمّة تأمل جزائي يعيد سرده على مسامعنا راو وسيط، بين الشخصية التي يروي عنها والقاريء، مما يبيد أية شبهة برغبة الكاتب في تسجيل سرته الذاتية. ولسوف ننتهي على مدار النص أن مادة السيرة الذاتية تذوب في سياق الحكايات الفرعية وتمحي منها ظلال اليقين التي عادة ما تخيم على أجواء السيرة الذاتية. أن سرايا بنت الغول، تتضمن في بنيتها عناصر السيرة الذاتية لا ميل حبيبي، كما أن فيها كشفاً عن العناصر التي شكلت البنى الروائية لأعماله السابقة. ونستطيع أن نتيقن من ذلك عبر مقارنة الإشارات الواردة في «سرايا...» والمتعلقة بالروايات أو الشخصيات الرئيسية فيها بالروايات نفسها، أو بقرارة الهوامش التي تكثر في هذه الرواية لشرح الأعلام أو الحكايات أو الأساطير الواردة في النص. وتساعد الهوامش المذكورة على إضفاء غموض ساحر على النص وعلى جعل القاريء يحد في الحاق كل العمل بأي نوع: فهل هو سيرة كما يحلو للكاتب أن يردد بين حين وآخر - هل هو بحث في معاني الأسماء الأسطورية وأسماء الأشياء والموجودات ومعاني الكلمات ودلالاتها التاريخية البعيدة؟ هل هو رواية؟ أن جميع هذه الأسئلة المحيرة تجد جوابها في شكل الرواية التي يكتبها إميل حبيبي مازجا فيها عناصر متغايرة ومواد غريبة على النوع الروائي ليطلق في النهاية بعمل هو أدخل في باب النوع الروائي بسبب إدراكه للميزة الفعلية للنوع الروائي القائم على التهجين واستعارة مواد الأنواع والأشكال الأدبية الأخرى وغير الأدبية وتخليصها من هجتها لتصبح عنصراً مكوناً من عناصر العالم الروائي الخاص بالكاتب. وسرايا بنت الغول، التي تترك حول البحث عن معنى لتجربة الذات والصلة التي قد تنقطع أو لا تنقطع بالوطن وتامل السياق السياسي - الاجتماعي للتجربة، هي تليخيص لأشواق إميل حبيبي في إعادة قص الحكاية المركزية في عمله الروائي: حكاية البائسين على أرضهم من أهل فلسطين وصلاتهم بالمشردين غير المقيمين على أرضهم، وهي أيضاً تليخيص لكشوفات الروائي الشكلية ولعبه بعناصر عالمه الروائي وتوليده الحكايات واستعادته لهذه الحكايات في نص متشابك كثير الفروع والأغصان بحيث يصعب الدخول إلى عالمه دون التوقف عن ذخيرة معرفته بالسرد وعناصره.

ومن هنا يمكن القول، استناداً إلى الإشارات السابقة إلى مجمل عمل إميل حبيبي الروائي والقصصي أن روايته تشتمل على تعددية صوتية فعلية وذلك عبر إدخال حكايات موازية

الشيخ سعيد بن خلفان الخليلى رائد الشعر الصوفي في عمان

شريعة بنت خلفان الحيثاني*

التركياب اللغوية في الجملة، وأن يكرر، وذلك كله يقاس بمدى انفعاله وحدة مشاعره التي تعكس طبيعة تعامله مع اللغة. وبذلك تكتسب لغة الشاعر في قصيدته تميزاً يبتعد بها عن المألوف في القواعد اللغوية ذلك أن طبيعة الشعر تفهم من خلال تكوينها من ألفاظ بنيت على نسق معين فاكتملت بهذا التنظيم البنائي صفتها وحيويتها وشخصيتها حيث أن هذا التنظيم المعين للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة^(١)

وبمقدار تعامل الشاعر مع اللغة يكون تميزه، وهذا التعامل يكشف عن امتلاك الشاعر لزماد اللغة وحصيلة الثروة اللغوية في معجمه الشعري. ويكشف عن انفعالاته المؤثرة في المتلقين عن طريق استخدام لغة والألفاظ المعبرة لجعلهم يعايشون تجربته وانفعالاته بالصورة الشعرية التي عبر فيها عن طريق اللغة، فاللغة وسيلة التصوير والتعبير لدى الشاعر، إن الصورة الشعرية قد تنتقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشعورية) ولكنها كذلك قد تنتقل إلينا الفكرة التي انفعّل بها الشاعر. وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره إلينا على نحو مؤثر^(٢)

إن دراسة اللغة عند شاعر معين، تكشف للباحث حقيقة تعامل ذلك الشاعر مع القواعد اللغوية وكيفية الاستفادة منها، فإذا كان الشاعر متمكناً من الثروة اللغوية التي يمتلكها فلا غبار عليه في طرق التعامل معها؛ لأنه تعامل شخص لديه الخبرة اللغوية الكافية، فيوظف تلك الخبرة حسب رغبته وفي الحدود التي تفرضها الضرورة الشعرية، أما إذا كان الشاعر ممن لديه زعزعة في الثقة وتخوف من استخدام اللغة، فلا بد حينها من الانتباه الشام من قبل الباحث أو الناقد حين يدرس شعره من الناحية اللغوية والموسيقية لما للغة من تأثير قوي على الإيقاع الموسيقي، فإذا كانت اللغة سليمة صحيحة سلم الإيقاع. أما إذا كانت اللغة مما يعثرها الضعف فإن الإيقاع يشعربا بالخلل الموسيقي وعدم الاتزان. وليس شرطاً أن يكون استخدام الشاعر للغة على حسب قواعد اللغة والنحو والصرف مادام متمكناً من لغته، بل يفترض في الشاعر أن يثبت قدرته اللغوية في الخروج على تلك القواعد والإعراض عن المألوف في اللغة ليؤكد قدرته في استخدام اللغة للأغراض الشعرية المختلفة، فله أن يقدم ويؤخر، وأن يحذف، وأن يفاير في

* مدرس مساعد اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس

خلاله؟ ليردك المتلقي بعد ذلك التساؤل حقيقة التكرار ويسعى الى كشف ما وراءه من معنى من خلال السياق الشعري الذي ورد فيه اللفظ، فلا يكتفي بسطحية اللفظ وإنما يحاول أن يسير الأغوار ويجفر ما أشتمل عليه اللفظ من مشاعر وانفعالات أثر الشاعر أن يغلفها بغلاف اللفظ المكرر.

ولكل تجربة شعرية ما يميزها عن غيرها من التجارب سواء من حيث انعكاس صدى التجربة في نفس الشاعر وبالتالي في نفس المتلقي، أو من حيث إن لها ألفاظا خاصة باعتبارها تجربة خاصة لا تلتقي مع التجارب الأخرى إلا في حدود معينة، وإذ أن كل تجربة صوفية هي تجربة خاصة وصاحبها هو نسيج وحده^(٧)

والتعبير عن التجربة الصوفية خاصة مليء بالألفاظ والرموز التي تطوى في داخلها مكان انفعالات الصوفي ومشاعره، فيسلك في لغته الشعرية طريقا يجعله يبتدرج في توليد المعاني الداخلية لأن اللغة عملية إبداعية، فيمنحها إطارا رمزيا يغلف المعنى الذي يقصده بحيث توحي تلك الرموز إلى ما تتطوي إليه تلميحا لا تصريحاً، وهذا ما يكسب لغته تميزاً وتقدراً. فترد بذلك التجربة الشعرية على المتلقين، فيلمحها العارفون بحقيقة ورود تلك الألفاظ، ويأخذها على المعنى الظاهر أولئك الذين لا تطأ على باهم حقيقة التجربة الصوفية الخاصة.

وبذلك تكون الرموز الصوفية للدخول إلى التجربة الصوفية والكشف عما يقف وراء اللفظ من معان خفية، وحقائق صوفية بحتة، أما المصطلحات الصوفية فهي ما اصطلح عليه الصوفيون وتعارفوا عليه فيما بينهم، إذ تعمل تلك المصطلحات معاني بحتة شأنها شأن المصطلحات العلمية، وقد ظهرت معاجم صوفية وضعت خصيصاً لرصد المصطلحات المجردة التي يتداولها المتصوفة في كتاباتهم النثرية والشعرية، فأصبح ذلك المصطلح مفهوماً ثابتاً جامداً يتداولونه ككلمات يصبرونه في تجاربهم دون أن يسمتد من تلك التجربة معنى جديداً يخالف معناه الأصلي، ودون أن يختلف مفهومه من تجربة إلى أخرى، فهو يدور في الإطار نفسه الذي وضع له. في حين أن الرمز يكتب معنى جديداً من خلال تنقله من تجربة إلى أخرى ويدل على دلالة معينة في تجربة ثم يأتي بدلالة أخرى في تجربة ثانية وهكذا، فتتبدى بذلك حقيقة الرمز الصوفي من خلال ما يكشفه اللفظ من دلالات نفسية تغاير الدلالات اللغوية التي وضع للفظ لها. وتلك الدلالات النفسية هي ما تجيش به نفس الصوفي من معان يخشى التصريح بها، فيغلفها بغلاف المعنى اللغوي وهو بذلك الغلاف يكسبها قيمة أعلى لما تشتمل عليه من معان خارجية وداخلية تكشف عن قدرة الشاعر الصوفي في توظيف الألفاظ لتؤدي دلالات رمزية، وبذلك يكون الفارق بين

فالألفة بذلك هي أداة التعبير عن المشاعر والانفعالات، يلجأ إليها الشاعر والأديب بأسلوب فني يختلف عن استخدام الشخص العادي لها في التعبير عن مشاعره. فهي إذاً مقياس التمايز والتفرد بينهما ويختلف استخدام اللغة بين الشعراء، ففي الوقت الذي تتفاعل مع قصيدة معينة وتأمرنا بالفاظها الرقيقة ولغتها العذبة، نجد أنفسنا ننفر من قصيدة أخرى لبرود الفاظها ورتابة لغتها.

ودراسة اللغة في شعر الخليلي تتوزع إلى دراسة لغة التصوف في شعره وأهم ما يميزها من ظواهر لغوية، ثم دراسة لغة الانفعال وإبراز الأساليب التي تكشف عن الانفعالات التي طغت على الخليلي فعر عنها في شعره. وكذلك دراسة بناء الجمل أو التركيب اللغوية التي يعمد إليها الخليلي والتي تكشف عن خبرته اللغوية في بناء الجمل.

وأخيراً نعد هذه الدراسة إلى دراسة دلالة الألفاظ في النص على المعنى الشعري الذي يقصده الشاعر.

أولاً : لغة التصوف:

إن الريادة التي شغلها الخليلي في شعر الزهد والتصوف في عصره، جعلت من شعره هذا معهما صوفياً أشتمل على العديد من الألفاظ والمصطلحات الصوفية التي يمكن أن تمثل معناها زائداً لدراسة لغة التصوف عنده، كما أشتمل شعره على بعض الظواهر اللغوية الناتجة من عمق الاتصال بروافد الثقافة الصوفية وأكسبته أحياناً لونا يميل إلى التعقيد اللفظي وهي سمة ارتبطت بالشعر الصوفي، إضافة إلى تأثره بأحد أبرز شعراء الصوفية وأعلامها وهو دابن الفارسي، فكان تتأثره هذا أن اكتسب شعره مسحة صوفية فارسية.

ومن الظواهر اللغوية التي تميز بها شعره الصوفي ما يلي:

- (١) مصطلحات الصوفية والفاظهم.
- (ب) الضمائر وحروف الجر.
- (ج) النداء.
- (د) أسماء الإشارة.

(١) مصطلحات الصوفية والفاظهم:

زخر شعر الزهد والتصوف عند الخليلي بالعديد من الألفاظ الصوفية ومعانيهم، كالفاظ الحب الإلهي والشوق والسكر الروحي والكشف والظهور، والغبية والحضور والفصل والواصل، وتحتوي تلك الألفاظ على الدلالات الرمزية التي انطوى عليها تكرار كل لفظ من تلك الألفاظ وما يخفيه الشاعر من معنى خفي يخالف المعنى الظاهر للفظ؛ ذلك أن تكرار لفظة معينة وترددها في شعر شاعر معين، يجعل المتلقي يتساءل: عن سبب ذلك التكرار مالذي يهدف إليه للشاعر من

الرمزية الصوفية والمصطلح «يكون الأول أسلوباً وطريقة في التعبير لها غنيتها وجماليتها وديناميكيةها، في حين أن الاصطلاحات مشاعر وأحوال صوفية جامدة مضغوطة، أو لنقل حالة سكونية، لا تتغير حيوياتها ونشاطها إلا من خلال الأسلوب الرمزي الصوفي»^(١).

فالمصطلح هو العضو المبني من النص والذي يمثل حالة جامدة من الانفعالات اكتسب تعريفاً محدداً، فإذا دخل في السياق الشعري اكتسب معنى الرمز وأصبح يتفاوت من تجربة إلى أخرى ويكتسب في كل تجربة معنى خاصاً يرمي إليه الصوفي، فالألفاظ الصوفية تبدأ مصطلحات ثم تتحول إلى رموز يفهم حقيقتها الصوفي الخبير بما يخلق وراء الرمز من معان خفية. فمثلاً مصطلح السكر، الحب، الشوق والغيبة والكثير من هذه المصطلحات تعارفت عليها مجامع الصوفية وألفاظهم وتحدد مفهومها الثابت فيها، فإذا دخل في النص الشعري وتفاعل مع التجربة الصوفية فإنه يخرج من إطاره الثابت في المعجم ليلتحق في أفاق التجربة الصوفية مكتسباً بذلك معنى خاصاً بالشاعر بعيداً عن المعنى الذي وضع له في المعجم، معنى يكشف عن خبايا الشاعر والانفعالات التي منحها الشاعر الإطار الرمزي للتعبير عنها ويصبح اللفظ رمزاً لشيء يتوق الصوفي إلى التصريح عنه، ولكنه يؤثر التلميح بالرمز وعدم الكشف عنه، لأسباب ترجع إلى وإلى بيئته التي عاش فيها، منها: التخوف من إلحاق الأذى والاضطهاد إذا تم التصريح بمعانيهم الصوفية مثلما حدث لغيرهم من الصوفية السابقين فيؤثرون حينها الإشارات والرموز التي تبعدهم عن الأذى، ويكون الرمز حينها ملاذاً يلجأون إليه دون أن ينالهم مكروه فيعبرون بحرية كاملة في إطار ذلك الرمز.

وفي هذا الجانب، يبرز سؤال ملح: إذا كان الحال كذلك عند الصوفيين الذين أثروا استخدام الرمز خوفاً من واقعهم المرير الذي عاشوا فيه، فما الأساليب التي جعلت الخليلي يعمد إلى استخدام الرمز مع أنه شغل في عصره وظائف ريادية قد تعينه على التعبير عن معانيه الداخلية دون أن يناله الأذى وبون أن يتعرض للاضطهاد السياسي والاجتماعي فهو قاض وعلامة محقق ورجل سياسة واجتماع؟

إن تلك المناصب القيادية في إمامة عزان بن قيس التي ارتقى إليها الخليلي تؤهله لأداء ما يريد قوله دون أن يتعرض لتهمه في الدين مثلما لحقت بالصوفيين من قبله، ولكنه أثار استخدام الرمز مجاراة وتأثراً بالسابقين، ولليبعد عن نفسه تهمة استغلاله للمناصب القيادية ليقول ما يريده ويتخفى وراءها، فكان الرمز خير معين له في تجريره الصوفية، وليس استخدام الرمز تقليداً ومجاراة للصوفية الذين سبقوه، وإنما لرغبته في إكساب معانيه الصوفية ومشاعره الوجدانية التي تغذي الجانب الروحي لديه

سمة الرمزية، ويكون أكثر حرية في الأداء دون رقيب أو محاسب أو مسائل له عن معانيه الظاهرة فكان الرمز هو الملاذ الذي يبعده عن أعين الرقباء وألسنة الحاسدين الذين يترصون به الدوائر ويتحينون الفرص للإيقاع به، وخاصة أنه شغل تلك المناصب في الدولة وفرص الاطاحة به واردة ويسهل الطعن فيها.

ولا يخفى علينا أن استخدامه للرمز كان رغبة في السير على نهج الأسبقين من الصوفية لا تقليداً أعمى وإنما محاولة للوصول إلى مراتبهم والترقي إلى منازلهم وبيان قدرته الإبداعية في استخدامه للرمز مثلما استخدموه، فهي قدرة لا يتأتى إليها أحد إلا بعد ممارسة ومران وخبرة ودراية بجوانب الاستخدام الرمزي للمعنى الصوفي الذي يقصده الشاعر، مع مراعاة أن الرمز عند الخليلي لم يكن كالرمز عند ابن الفارض فالفرق واضح إذ لم يتعمق الخليلي فيه تعمق الصوفية القدامى والألفاظ الصوفية التي استمدت دلالات رمزية في شعر الخليلي كثيرة تخرج من معناها اللغوي الأصلي إلى معنى نفسي يعبر عن دلالات نفسية وانفعالات وجدانية قوية، تقاس هذه الانفعالات بمقدار ورود اللفظ مكرراً أو متواليها في النص الشعري، أو بقدرته على أدائه في السياق واتصاله بالتركيب اللغوية فيه أداء صادراً عن أعماق الشاعر وانفعالاته المتدفقة التي تعكس حقيقة التجربة الصوفية من تلك الألفاظ:

الألفاظ الخمرة والسكر والكأس والشراب التي تعبر عن معنى الحب الإلهي:

وضعت هذه الألفاظ في أصلها اللغوي المتعارف عليه لأداء معنى الخمرة التي تذهب بالعقل وتفقده المرء توازنه وشعوره، فلا يدرك ما يفعل، وتصل به حداً إلى الهذيان وفقدان الوعي، وكما هو معروف فإن هذه الألفاظ قد شاعت في شعر الخمرة والنسيب والغزل، واستمدها الصوفيون لتعبر عن شدة مياعهم وشوقهم إلى نيل القرب من الله عز وجل، وهذا الشوق والهيام ناتج من عاطفة الحب الإلهي التي ميزت الصوفية وارتبطت بهم ارتباطاً وثيقاً، فعبروا عن هذه العاطفة بالألفاظ ودلالات أخذت من الخمرة والكأس والشراب والسكر ومروراً بإطاراً خارجياً يحتوي على معان نفسية ودلالات انفعالية وجدانية عارمة تستولي على الصوفي وتستحوذ على مشاعره فتظهرها في إطار رمزي لا يكاد يدرك كله المرء أو المتلقي إلا بعد دراسة وتحصيل ومعرفة بحقيقة السكر الصوفي والهيام الروحي.

فحين يقول الخليلي مستمداً من معنى السكر والخمر والشراب والكأس رموزاً صوفية تهمل في داخلها حقيقة التجربة التي عاشها بانفعالاته الروحية النابعة من أعماقه الملتفة بحبه الإلهي وشوقه للقائه وتطلعه المستمر إلى رضوانه

ليصل إلى قمة الانفعال ونشوته العارمة حين يصل إلى غايته
يظل في سكر حتى يفقد من نشوته، يقول:
فثابت عقلي منك في أحسن العزا

وطائش عقلي عش بدهشة سكران

فالخليلي يعقد موازنة بين اتزان العقل ونبات الجوارح،
وبين فقد له وطيح أعماله وتصرفاته، ورجوع الصوفي إلى
مرحلة الاتزان العقلي بعد نشوته الروحية التي تمت عن
اتصاله الوثيق بالله عن وجل التي اكتسبته دهشة وانبهارا
(بدهشة سكران) وهي الدهشة الناتجة من غلبان القلب
والحواس عند ذكر المحبوب، حيث يشتعل القلب لهفة وشوقا
تفقد له اتزانه العقلي فيتحرك يمينا وشمالا دون أن يستوعب أو
يدرك ما يحدث له، فهو شأنه شأن من ملا جوفه بالخمر
ففاضت نشوته إلى العقل وافقدته توازنه، والسكر هنا ليس
سكرا بالمفهوم المتعارف، وإنما هو سكر روحي وجداني، وهذه
الدهشة الروحية أذهبت عقله وجعلته طائشا.

ويقول:

وقد غص طرفا من حياء وهيبة
بدهشة قلب في تزلزل أركان

تكامل منه ذله وانكساره
إمسارة تعظيم لبرزة سلطان

فأدمعه تجري بلوعة وجدده
فيالك بحرا سال من حر نيران

فيصمته حيناً حياء وهيبة

وتنطقه أخرى ارتياحة نشوان

فالآبيات مليئة بمعاني الحب والشوق والهيام (حيا وهيبة،
دهشة قلب، ذله وانكساره، فأدمعه تجري بلوعة وجدده،
فيصمته، حياء وهيبة، ارتياحة نشوان) والمحك الأساسي في هذه
الآبيات هي (ارتياحة نشوان) والتي تتصل بمعنى الخمر
والسكر لدرجة تصل إلى النشوة القوية التي تولد في قلبه الأمان
والارتياح وارتياحة النشوان تجعل من الصوفي أكثر قدرة على
التعبير عن مشاعره وانفعالاته الروحية والافصح المباشرة عن
نشوته بخلاف ما لو كان في مرحلة إدراك كي إن يتلبسه الخوف
والحياء والهيبة عن النطق والافصح، واقتراح الراحة بالنشوة
الروحية التي تقيض بها نفس الصوفي وقد امتلأت بحب الله
تجعله أكثر أطمئنانا لقربه القوي من خالقه فلا يتردد حينها عن
التصریح بما ينتابه من شعور وعاطفة جياشة تملأ روحه
نشوة وفرحة لذلك القرب.

ويقول كذلك:

إذا ما كشفت الستار عن ليس ليسة
بنفس تصل أعلى مقام لأخوان

وتغنى عن الأكوان في كل حضرة
صحوت بها في كل غيبة سكران
فقم في فناها بالعبادة فأنيسا

بمعنى به تبقى إذا غوص الفاني

حين يدخل الصوفي الحضرة الإلهية، ويكون توجهه
مباشرا لا يمنعه مانع ولا يخرج عن حضرة حتى يتعمق في
اتصاله بربه، فإن تلك الحضرة الإلهية تبعده عن إدراك واقعه،
وما حوله فيفني ويغيب من سكره حتى يصل إلى مرحلة
الصحو، وهي المرحلة الأخيرة من مقامات الوجد والتي تندرج
من الذهول ثم البصرة ثم السكر، وهي مرحلة الغلبان الوجداني،
وأخيرا مرحلة الصحو أي العودة من جديد إلى ترتيب الصوفي
لأفعاله واتزان سلوكه. (غيبة سكران) هي غيبة تتلبس الصوفي
فتجعله لا يميز الأشياء التي حوله وإن كان لا يغيب عن الأشياء
ذاتها فهي بارزة أمامه لكنه لا يميزها لغلبة وجود الحق وهي
غلبة تسقط عن تمييز ما يؤله وما يلذ، فهو عاجز في هذه
الغيبة الروحية الناتجة من السكر الصوفي بالذات الإلهية عن
التمييز والإدراك وغيبة السكران ليست غيبة طويلة وإنما هي
تشبه الغفلة أو الغفوة التي يعقبها صحو تبعده عن الغناء
وتقربه من التمييز.

يقول أيضا:

سقاني بها الخمر صرفا رشا

سباني له ناظر أدمع

فيالك من خمرة حلت

إلى السكر إذ لم تكن تمزج

فقلبي من شربها طائش

ولكن إلى الشرب منه حرج

جلت لي في الكأس شمس الضحى

وستر الدجينة مستنقع

فالآبيات زاخرة بالألفاظ المعبرة عن درجة السكر الروحي،
إذ في معناها اللغوي الأصلي تشير إلى الضمرة والكأس التي
تعارف عليها شعراء الخمر والنسيب (سقاني، الخمر، صرفا
رشا، سباني، ناظر أدمع، خمرة حلت، فقلبي، شربها طائش،
الشرب، الكأس، جلتي، شمس الضحى) وهي كلها ألفاظ
وضعت في أصلها لمعان بعيدة عن المعنى الصوفي، إذ يكفي للمرء
أن يقرأ الآبيات السابقة ليقطع بالقول إنها قيلت في شعر الخمر
دون أن يخطر بباله أنه شعر صوفي مليء بالألفاظ السكر
والخمرة والهيام الروحي التي تعبر عن عاطفة الحب الإلهي.

فالخمر والشراب في مفهوم الصوفية يخالف مع ما اعتاده
المعنى اللغوي، فالخمرة ليست مما يدير الرأس ويثقل حواس
الصوفي، ويفقده اتزانه ويذهب بعقله وبصيرته، وإنما هي

فالنفس في حالة وجد، والوجد هو ما يهبه الله عز وجل لباطن المرء من حالة الحزن أو الفرح فتتلون بها نفسه، وينعكس على مظهره الخارجي فيبرز ذلك على سلوكه وانفعاله حتى تستقر نفسه وتهذب، ولا يحدث ذلك الاستقرار الا بعد مجاهدة يتم بها بلوغ المراد.

ويقول في نفس المعنى

وترتاح منك الروح للوصل واللقا

بقلب من الوجد المبرج ملآن

فهام بحب عام في بحر ذكره

ولم يدر وجدان اصطبار وسلوان

ويقول كذلك :

الشوق والتوق هما قاندي

وملبسي من حلال العفسر

ويقول :

تجرد أخي عن حظوظ الهوى

عسى من حضيض الشرى تعرج

ودق من شراب الهوى نغبة

من الحب من كأسه تملج

ففي الأبيات دعوة إلى التجرد من الماديات، ومجاهدة النفس إلى ترك الأهواء الدنيوية ليرتقي إلى معارج السمو والرفعة، ويدعو إلى التذوق من شراب الهوى، والهوى هنا لا يعني ميل النفس إلى الأهواء والملاذات الدنيوية، وإنما يعني الدخول في تجربة الحب الإلهي والشرب من كأس المحبة التي تتعقد بين العبد وربّه عن طريق مزاولة العبادات والدخول في الخلوات الصوفية، وهنا جعل الخليي الهوى شرباً في كأس يتناولها الصوفي ويتجرع منه جرعات يتذوق من خلالها طعم الحب الإلهي ليسري ذلك الشرب إلى وجدانه، ويملج في شرايينه.

لفظ الفقر :

يتردد لفظ الفقر في شعر الخليي مؤدياً المعنى المغاير للمعنى اللغوي الذي تعارف عليه الناس، فليس الفقر هو التجرد من الماديات الدنيوية التي يقابلها الغني بالمال والجاه والسلطان وإنما الفقر في مفهوم الصوفية بمعنى الحاجة، والحاجة إلى الله على الحقيقة، بمعنى أن يشعر رغم ماله وجاهه بحاجة ويجزّه وفقره إلى الله سبحانه وتعالى، فإذا احتاج إلى غيره لم يعد فقيراً، فشرط الفقر هو حاجة العبد إلى الله تعالى على الدوام لأنه ليس هناك غني إلا الله سبحانه وتعالى.^(٥)

فالفقر رمز إلى حاجة العبد لخالفه وهي حاجة دائمة لا تنقطع ولا يمكن أن يشعر الصوفي بغناه عن خالفه واكتمال حاجته، وإلى ذلك يشير الخليي:

تنشيط للحواس وإيقاظ للشعور والوجدان، وتفتح للقلب والعقل آفاقاً رحبة للتأمل في الكون ومخلوقاته، وفهم حقائقه، وكشف أسرارهِ، فهي ليست كالخمرة المسكرة للعقل والحواس، وإنما هي خمرة (جللت إلى السكر) ولقظ (الكأس) يستخدمه الصوفي كرمز أو وسيلة يتم عن طريقها الوصول إلى النشوة الروحية، فيتم إفراغ الخمرة الروحية من الكأس، فهو الجسر الذي يصل بين الصحو والغيبية وبين السكر والاتزان. وقد عبر الخليي عن صفاء الخمرة في الكأس بأن جلّت له (شخص الضمى) مع أن الوقت كان ظلاماً وخيم السواد وقد نسج الليل خيوطه وفي وسط تلك العتمة بدت الخمرة، مشرقة بصفائِها ورونتها الذي يسلب الأنظار والعقول والإتيان بلفظ الكأس لبيان حالة الوجد العارمة التي انتابت الصوفي بعد نشوئه الروحية، فالخمرة والكأس لها التأثير القوي الغالب على طباع النفوس فتنتزعهم من حائلهم لتخرجهم إلى حالة الوجد والهيذيان.

الفاظ الشوق والوجد والهوى:

تبرز لفاظ الشوق والوجد والهوى في شعر الخليي بروذا يخالف ما وضعت له تلك الالفاظ من معان لغوية، فهي لا تعبر عن عاطفة الحب الانساني الذي يجمع بين شخصين يتوق كل منهما إلى الآخر، وإلى تحقيق الاتصال في حياتهما فهو حسب روعي يتوجه من أسفل إلى أعلى، من طبيعة بشرية إلى مرتبة الحب الإلهي.

يقول الخليي:

بالذوق أهل الشوق تعرفه فذوق

واشرب وإلا فاسأل المتصوفة

فعبارة (أهل الشوق) توحى بأن ذلك الشوق قد اختص أهل طائفة عرفت به، وهم المتصوفة، إنجاه تصريح الشاعر لذلك (فاسأل المتصوفة)، والشوق هو شدة التلهف والوله إلى القرب من المحبوب وتبذل رضاه.

ويقول

يشوقها من لاجع الشوق مزعج

ويزعجها إبراق وجد وأشجان

يصف الخليي في البيت حالة النفس التي أثرت العناء والتعب على الراحة والاستقرار في سبيل التوصل إلى مقامات السالكين والتنتقل بين تلك المقامات لتبلغ مقام الرضا، وتثال القرب لتشفئ شوقها وتروى غليليها من الحب الإلهي الذي ملا عليها حياتها، فسعت براداتها متحملة المشاق يقودها الشوق الذي يلجج في أحشائها ويجعلها، في قلق ووجد وأشجان حتى تبلغ مرادها، فلا راحة لها حتى تنال ما تسعى إليه ولا يشفى شوقها إلا الوصول إلى غايتها من بلوغ أعلى مقام السالكين العابدين.

لم أر إذ فكرت في أمري

قضية أعجب من فقري

تهت على دهري به فاستمع

عجائباً أبرزها شعري

مالي دينار ولا درهم

ولي كنوز الدر والتبر

وليس لي بلغة يوم وكم

قد أطعم الجائع من يسري

فالفقر عنده ليس فقراً مادياً، وإنما فقر معنوي وهي الحاجة إلى الله عز وجل، فهو بذلك رمز إلى الحاجة الماسة إلى القرب من الله والشعور بالأمان والطمأنينة.

ويقول كذلك :

ما المال ما الثروة ما تلکم الأحجار من جزع ومن شذر
ما الملك ما السلطان ما تلکم السطوة عند النهي والأمر.

فالخليلي هنا يسخر ممن يدعي الملك والمال والسلطة، ويقول بأنها لا تساوي شيئاً مقارنة بالملك الإلهي فهو الغني وما سواه مهما اكتسب مظاهر الغنى والجاه والملك، فهذه كلها ماديّات زائلة، وليس هناك ملك أو سلطان إلا من قامت له سلطنة الفقر والحاجة إليه (و سلطنة الفقر) رمز لحاجة البشرية إلى الخالق عز وجل، وهو فقر يقوي من صلة العباد بخالقهم ومدوامة طاعته وأداء الفرائض والقيام بالواجبات، ويهذه الأمور لا يتوصل إلى الشعور بالغنى وإنما يشعر بفقره يزداد كلما ازداد قرباً واتصالاً بخالقه فهو يطعم إلى المزيد ويسعى إلى نيل رضاه وتشتد حاجته إليه باستمرار.

ويكشف الصوفي عن حاجته الملحة إلى خالقه ورغبته الدائمة في الاقترب منه، يبرز بعض الظواهر الروحية والجسدية كالإكباء وطول السهر وتحمل المشاق ومجاهدة النفس بالبعد عن الأهواء والماديّات، كل ذلك يكشف عن فقره وحاجته في تأكيد قربهِ واتصاله بربه. يقول الخليلي

يا موقفاً يالك من موقف

لبست فيه حلل الفخر

لم أر فيه ملكاً غير من

قامت له سلطنة الفقر

فالفقر في البيت يحمل معنى رمزياً لحاجة العبد إلى خالقه حاجة دائمة تسبقها دلائل معنوية كالإكباء والافتقار إلى كل ما يتطلع إليه، برغم ما حوله من مال وجاه وسلطان، فكل ذلك لا يغني عن حاجته الروحية إلى خالقه، والفقر كذلك طريق إلى القرب من الخالق ومقام من مقامات السالكين، فلكي يتل العبد ميتهاه وقربه فإن الفقر والافتقار والذل والخضوع للخالق سمة من سمات الصوفي العابد يقول:

وحال ذلي بشعار البكا

يشهد لي بالفقر والضر

وبذلك ينتقل الفقر من معناه اللغوي المتعلق بالماديّات إلى معنى رمزي يتصل بالحاجة الروحية والقرب الوجداني من الخالق والذي عن طريقه باعتباره مقاماً من مقامات الصوفية يتم التوصل إلى قمة التصوف ويسلك فيه الصوفي طريقه الذي طالما سعى إليه ويبلغ غايته .

ويقول كذلك في الفقر:

فإن شئت وصلاً فكُن واقفاً

على الباب فالباب لا يرتج

وَقَمَ بافتقار وذُل وقل

فقير على بابكم أعرج

فهما أنعم الله على عبده من النعم والعطايا، فهو لا يزال فقيراً إلى رحمته، طالبا قربه يداوم على دعائه ليقيض حاجته ويشفي ظمأ نفسه إلى الاتصال والتطلع إليه، والتأمل في عظمة الصنع التي وهبها في مخلوقاته.

أما المصطلحات الصوفية التي شاعت في شعر الخليلي مما تردد في كتابات الصوفيين، مثل الكشف والظهور، والحضور والغيبة، والفصل والوصل والاستتار والتجلي، فهي مما تعارف الصوفيون على معناها، ووردت في أشعارهم مؤدبة معنى اصطلاحاً عليه واتفقوا في أداء معناه، .

فقير لما أسديت من كلفة

شكور لما أوليت غير جحود

دعاك ولا يرجو سواك لفقره

وأنت الذي تدعي لكل شلبد

(ب) الضمائر وحروف الجر:

تكثر هذه السمة في الشعر الصوفي الذي يأخذ الطابع الفلسفي، إذ يصبح فيه الشاعر كانه فيلسوف يدور حول فكرة يريد التعبير عنها فتعطل الفاظها وأساليبه في التعبير مجازة لبوح عقله إلى مستوى لا يفهمه الإنسان العادي بفعله البسيط فتظهر نتيجة لذلك سمة التقعيد اللفظي التي يستدل من خلالها على هذا اللون من الشعر الصوفي، «كثرة حروف الجر وكثرة الضمائر وهي كثرة لافتة للنظر إلى ضرب من التقعيد اللفظي»^(١)

ولعل العناية التي يسعى إليها الشاعر الصوفي من وراء استخدامه الضمائر وحروف الجر بكثرة لافتة ، هي أن يبعد انتباه القاريه المتلقي عن المعنى الذي يقصد إليه ويليه بالتلفات إلى ضرب من التقعيد اللفظي حتى لا يعني بالبحث عما وراء اللفظ من معنى صوفي لا يريد الشاعر الإفصاح عنه،

وأمرى حميد باتباعى لأحمد

فمن نوره علمي وحكمي وبرهاني
علي أسوة فيه وفيها نهائتي
إليها بها عن غيرها هي تنهاني

وبذلك تكون هذه الظاهرة اللغوية من التقعيد اللفظي وسيلة
تلهي المتلقي وتبعده عن محاولة الكشف عن المعاني الصوفية
التي لا يرغب الشاعر أن يكشف النقاب عنها، فيلبسها ثوب
الإكثار من الضمائر وحروف الجر ليشغل القاريء في محاولة
إيجاد تفسير له وإعادة الضمائر إلى متعلقاتها وحروف الجر إلى
ما يتصل بها. وهذه في حد ذاتها براعة لغوية تضاف إلى رصيد
الخيالي اللغوي.

ج - الغداء :

إن حقيقة التجربة الصوفية هي أن يتوجه الصوفي بكل
جوارحه وتوجهها خالص النية إلى ربه تعالى ينجيه في خلواته
ويبتل ويضرب فزعرا مليئا بالفشحة والذلة والانكسار يطلب
مغفرته ويرجو ثوابه الجزيل.

والصوفي في موقفه بين يدي خالقه، يناديه باسمائه الحسنى
وبعبارات الجلالة والتعظيم والهيبة، ويكرر نداءه حتى يشعر
بقربه ودونه من الحضرة الإلهية، وهو في ندائه تقيض عيناه بالدمع
ويعتري قلبه خوقا وجزعا لعظمة الموقف وبعد أن يشعر بذلك
الاقتراب وبأنه لم تعد هناك حواجز مادية أو معنوية تفصل بين
العبد وخالقه، حينها يصف حالته وي طرح مسألته بين يدي مولاه
ورأفته فهو الكاشف للسر والرافع لهم والكرب والمرض، وهو
الذي يمد يبالنصرة والفوز على الأعداء، فيكون بذلك أسلوب النداء
ظاهرة لغوية تميز شعر القصوف والزهد، لاسيما إن الإكثار منه
يشعر الصوفي والمتلقي بقربه الشديد ومناجاتها لخالفهما الذي
لا يفصل بينه وبينهم حدود ولا حواجز.

وفي نداء الصوفي لخالفه فإنه بذلك يشكك عن حالته الروحية،
وبيين حقيقة نفسه الداخلية، فلا يصطنع الموقف، بل يخاطب خالقه
بروح صافية تهيئ لا يشوبها غشاق أو كذب. وكان الصوفي في موقفه
هذا يشاهد ربه ويقترب أمامه فيزداد شوقه إليه ويزداد نداؤه
وابتهاله «فإن النداء يكثر في أساليب الكشف والمشاهدة وما
يستلزمه ذلك الأسلوب من الخطاب وكان الصوفي يشاهد الذات
الإلهية أمامه فيتأديها نداء المواجهة» (٧)

يقول الخليلي متأديا ربه:

رجوتك مولاي في خشيتي

فمحقق رجائي بما يبهج

نعوتك دعوة مستصرخ

ونار الغضا في الحشا تلجع

فيعمد إلى التقعيد بكثرة الضمائر والحروف وهو استخدام ينم
عن خبرة لغوية واسعة، فحين يتطلب المعنى تقعيدا يلجأ إلى
التقعيد ويلجأ إلى الانصاح والسهولة في الأداء حين يكون المعنى
سهلا لا يتطوي على الرمز الصوفي أو المعنى الغامض.

وبذلك يكون هدفه من استخدام الضمائر وحروف الجر هو
الايهام وأن يجعل القاريء تأثها بين التقعيد اللفظي والمعنى
الذي يتطوي عليه اللفظ المعقد، وهذه السمة نجدها في شعر
الخليلي الذي يصعب في بعضه تحليل المعنى وإيجاد المنفذ الذي
يساعد القاريء على إكمال المعنى في القصيدة، وتتضح هذه
السمة وضوحا يلفت النظر في أبياته التي يقول فيها داعيا إلى
إهمال شأن النفس وملذاتها إن أراد أن يسلك طريق العابدين
وتتوالى بعد ذلك الضمائر وحروف الجر، ويقول:

دع النفس لا تنتظر إليها تلتفتا

وكن خارجا عنها بنفرة شتآن

وقم بهم عنها إليهم ولا تقم

إليهم بها تحظى لديهم بتكلان

فمن بهم فيهم لهم قام موشكا

لهم جنبيه روم وصل وقربان

ويقول أيضا متعبا فيما يمكن أن يسمى أسلوب المناظرة أو
أهل الفلسفة والمنطق، وهو أسلوب يجهز الدارس عن تحليله إلا
أن تعمق في التصوف وخبر طريقه وجالس أهله:

وخلفهم إياه منه كرامة

وأشهدهم إياه منه تكرما

وكان لهم عنه فكانوا له به

وقام بهم عنهم إليهم مكلما

فمذ عرفوه لم يروموأ تعرفا

إلى غيره والغير ثم تعدما

ويقول كذلك في هذه الظاهرة اللغوية بأسلوب يجعل المتلقي
لا يستسيغ المعنى لأنه لا يستطيع الوصول إليه بل أحيانا ينفره
من مواصلة البحث عن المعنى، فيتكرد المعنى وينشغل بمحاولة
إيجاد تفسير لتوالي الضمائر وحروف الجر كأن يقول:

أنى ترى فيمن يرى من لم يكن

عرش ولا فرش له مستنكفه

من كان في كل المكان وماله

أبدا مكان كان فيه مزلفه

من لا يرى أجفانه أيرى الذي

أدنى له من عينه إذ أنزله

ويقول أيضا مبرزا قوة تمكنه من اللغة واستخدامها في
المواضع المناسبة لها والتي لا يرغب أن يفحص عن المعنى
الصوفي الذي يسعى إلى التعبير عنه :

لامر عظيم أرجسيك يا

كريمما الى بابيه أدلج

فالنداء هنا يفيض لوعة وخشية لدرجة أن أداة النداء حذفت لرغبته في الايشعر الصوفي بوجود حاجز مادي بين ندائه وبين خالقه، ويكون توجهه إليه مباشرة فيزيده ذلك طمانينة ومهدوء في الانفعال (ر.جوتك مولاي) وموقف الصوفي في الأبيات موقف يحمل على الإشفاق والتعاطف معه، إذ أنه يتوجه الى ربه مستصرخا من شدة ما أصابه، فكان النيران تقطع أحشائه وتلهب شوقا الى الله بأن يفرج كربته (دعوتك دعوة مستصرخ).

وفي البيت الأخير تكرر النداء (أرجسيك يا كريما) فقد استوعب حقيقة الموقف بعد أن طلب حاجته وكشف عن ضائته، فاستوجب أن يخاطب خالقه بأداة نداء (يا كريما) يرجع بعدها الى موقفه العادي الذي كان فيه قبل أن يقترب اقترابا شديدا من الذات الإلهية.

ويقول في موقف آخر مليء بالتأمل والخشوع:

وأذا عنيت بفاقة وخصاصة
مولاي إني قاصد لك وافد

لموارد من جودك المسترسل
عابنت بحر الجود منك فجئت كي
أحظى بما أرضى به من منزل
أشهدتني فيض الندى ففرقت من
طامس الجدى في قعر بحر أسفل

فالنداء (مولاي إني قاصد لك وافد) جاء مشتملا على معنى يفيد الدوام والاستمرار في التوجه بالنداء إضافة الى العزيمة الصادقة والنية الخالصة في الدعاء عن طريق استخدامه اسم الفاعل (قاصد، وافد) فالصوفي هنا قد توجه بالنداء رغبة في نيل الرزق من الرائق الكريم. وكما أشرت فإن أداة النداء هنا حذفت لإحساس الصوفي بقربه الشديد من خالقه فلا داعي بأن يناديه بأداة نداء (يا مولاي) مع أنها تستخدم في نداء القريب والبعيد على السواء.

ويستمر في ندائه معددا أحواله وبيان توبته الخالصة لوجه الله تعالى، طالبا استغاثته وتداركه باللطف وأن يمن عليه بواسع رحمته وغفرانه، يقول:

إلهي تداركني بلطف وأغني
بواسع رزق من ندائك عتيد
فمهما ترد شيئا يكن بمقال كن
فها لا تكن تقضي بأوسع جود

وفي الأخير يرجو من ربه أن يستجيب دعاءه الذي طالما رددته في خلواته وتوجه به إليه توجهها صادقا لوجهه:

إلهي استجب دعوى إليك بعثها
وقد طال ترجيعي بها ونشيد

عقود ثناء قد أجدت نظامها
وإن كنت للأشعار غير عيّد

قصدت بها باب المليك ولم تزل
الى بابه الآمال خير وفود

جاء النداء (إلهي استجب...) فيه رجاء لاستجابة دعواه التي أكثر من ترديدها في خلواته بينه وبين نفسه، وفي رفع الصوت عاليا ميثالا إليه طالبا إجابة دعوته فهي مازالت قاصدة وجهه، تقد الى بابيه باستمرار.

والنداء في لغة التصوف ضرورة ملحة إذ أنه أساس الخلوة والدعاء القائم بين الصوفي وخالقه، فكيف له أن يتناهى وبينه وبين طلب حاجته دون أن يعود الى أسلوب النداء سواء بذكر الأداة أو بحذفها فليس ذلك مهما، وإنما المهم طريقة التصرع وأداة الخضوع والذلة في ندائه لخالقه ليقيض له حاجاته ويففر له سيئاته وذنوبه.

د - اسم الإشارة :

لعل هذه الظاهرة اللغوية تشبه ما قصد إليه الخليلي في الإكثار من الضمائر وحروف الجر وما نتج عنها من التقيد اللفظي، فالشاعر أراد أن يوهم المتلقي ويبعده عن المعنى الصوفي الذي يقصده فعند الى أسماء الإشارة لدرجة لافتة للنظر وجعل المتلقي متشغلا بها بعيدا عن البحث عما وراء ذلك من معنى صوفي.

وسعيد بن خلفان - وهو الشاعر الصوفي - لديه من المعاني الصوفية الشيء الكثير مما لا يجب التصريح به والإفصاح عنه في شعره، لذلك يعمد الى ما قد يشغل المتلقي ويبعد ذهنه عن الكشف والبحث عن المعنى الصوفي كالإكثار من أسماء الإشارة ليكون المعنى الصوفي في سامن من أن تطوله يد القاريء أو المتلقي، فيسلم المعنى حينئذ ويصل الشاعر الى مراده.

وقد لا نجد لأسماء الإشارة في شعره تحليلات فنيًا يعود الى متعلق بفسر وجوده ولكن الشاعر استخدمه لتأدية غرض داخلي في نفسه وهو إخفاء المعنى وراءه.

يقول:

إن قلت رؤيته خالقة لذا
قم هات بالبرهان حتى نعرفه
أو قلت قال الله هذا ناظر
شرفا وذاك وراء حجاب أوقفه

فأقول هذا القول يفهمه امرؤ

من أهله قد ذاق منه قرقفه

فتوالي أسماء الإشارة (مخالفة لذا، هذا ناظر، ذاك وراء حجاب، هذا القول) يقصد من ورائها معاني صوفية في ذهنه وبفهم القصد منها من تعمق في أذهان الصوفية وعرف حقيقة ما يقصد إليه حين يستخدم لفظا معينا، بعضها يفهم من سياق النص والآخر يعود إلى معنى في ذهن الصوفي الشاعر.

ويقول أيضا:

وحل لهم رمزا وكثرا مكتما

من السر قد كان الرحيق المختنا

الحيام وذا باب المليك وذا الحمى

فهل فيا بعد ذلك مصد

ولا موعد من بعد ذلك الزما

فالشاعر حين أشار إلى أن الصوفية قد باعوا أنفسهم لخالقهم ووهبوا أرواحهم في سبيل الوصول إلى رضا الله تعالى عليهم، وتحملوا مشاق المجاهدات ومقامات الصوفية، فإنه بذلك قد وضعت أمام أعينهم مسالك الطريق، فلا حاجة للإضافة فقد حل لهم بذلك كنز، كان مكتما وملبسا بالأسرار التي لم يطلع عليها أحد من قبل فهي (الرحيق المختم) وبالرغم من ذلك التحليل والكشف إلا أن الخليل لجأ إلى اسم الإشارة فذكر في البيت أربعة أسماء للإشارة متتالية فكانت بذلك قد أغلق على السر من جديد ولم يكشف لهم شيئا، وما ذلك إلا إلهام للمتلقيين من الاستمرار في البحث عن الأسرار التي وهبت للصوفية فكانت أسماء الإشارة هي المنفذ والمنفذ للشاعر بحيث تجعل المتلقيين ينشغلون بها في حين يهرب الشاعر عن الإفصاح أكثر (هذا المقام، هذه الخيام، ذا باب المليك، ذا الحمى).

ويقول كذلك:

وقمت أصلي، للزكاة مؤديا

وصمت ولي في الحج أشرف قربانا

بذلك في الإسلام قال نبينا

وما دون هذا غير شرك وكفران

ولكن وراء هذا المقام ترفعا

ولالإيمان والإحسان أيضا مقامان

فالأولى (بذلك) تعود إلى القيام بآركان الإسلام من صلاة وصوم وزكاة وحج وتوحيد، والثانية (ما دون هذا) أي أداء تلك الأركان، ثم (وراء هذا المقام) ممددة بإضافتها إلى المقام (مقام الإسلام)، فهنا التصديق جاء واضحا إلا أن للمأخذ هو توالي أسماء الإشارة لغاية في نفس الشاعر.

إن، يطلو للمتصوفة من الشعراء خاصة استخدام التلميحات وأسما الإشارة عن أن يفصحوا عن معانيهم الصوفية إذ يحذون الإشارة ليتصرفوا في المعنى كما يطلو لهم ويؤدون بالطريقة التي يرونها ملائمة للمعنى، وفوق ذلك حتى يبعثوا المتلقيين عن البحث، وبالتالي طرح المزيد من التساؤلات إذا ما أدوا الغنى بظاهر اللفظ وصرخوا به فإنهم لن يسلموا وبذلك فأتت الإشارة خير وسيلة لإخفاء المعنى شأنها شأن الضمائر وحروف الجر.

ثانيا : لغة الانفعال في شعر سعيد بن خلفان.

إن الهدف الاسمي الذي يسعى إليه كل شاعر في قصيدته، هو أن يتقل إلىنا تجربته الفنية بأصدق وأبلغ تعبير في نفوس المتلقيين ويجعلهم يعيشون هذه التجربة، وإن اختلفت درجة انفعالهم بها عن درجة انفعاله، فالذي شهد التجربة وعاش دقائقها وتقاصيلها ورأى صداها في نفسه يختلف عن من سمع بها ولم يدرك حقيقة موقفه منها.

وتقاس شاعرية الشاعر في نقل تجربته بمقدار تمكنه من لغته الشعرية في التأثير على انفعالات ومشاعر المتلقيين بحيث يشاركونه تلك التجربة فيشعرون بالسعادة الفامرة إذا كانت التجربة توجي بالفرح والسرور، وتنهمر دموعهم حزنا وأسفا إذا كان الموقف حزينا يبعث على تقلب الذكريات الحزينة في نفوس المتلقيين، وكمن قصيدة شعرية رسخت في أذهان المتلقيين فيهللون ويكبرون لمجرد سماعهم من خلال ترديدها على ألسنتهم، وكمن قصيدة عفى عليها الزمن فلا تذكر، وهذا كله راجع إلى اللغة الشعرية المعبرة عن انفعال الشاعر وقدرته على امتلاك زمام لغته في التعبير عن تجاربه ومواقفه المؤثرة والتي أسهمت في ميلاد القصيدة .. فاللغة «هي أداة الفن الشعري وسيلة إبرازها، واللغة تمثل دورا رئيسيا في نقل التجربة الشعرية الإنسانية وتوصيلها، وبقدار ما يكون الشاعر على مستوى إجادة اللغة والثروة اللغوية ويقدر ما يملك من حساسة لغوية دقيقة تجعله يقف على الانفاظ الموحية الضرورية بل المناسبة لعمله الشعري، يكون بإمكانه خلق الجو الإيماني، معبرا عن التجربة الشعرية، بلغة شعرية تجعل المتلقي يعيش المعادلة الشعرية نفسها التي كابدها الشاعر في أثناء عملية الإبداع الفني»^(٨)

وحقيقة الشعر قبل كل شيء هو تعبير انفعالي وجداني لموقف معين كان له أقوى الأثر في نفس الشاعر ولا كما دعاه إلى ميلاد قصيدة تعبر عن مشاعره وتغاطب مشاعر المتلقيين لتقيس درجة انفعالهم الظاهري مقارنة بانفعاله الداخلي والخارجي، لأن الشاعر ليس مطالوبا منه أن يتعمق في أغوار الآخرين ليؤلف مشاعرهم ولكن يكتبني بردة الفعل الظاهر أمامه فقط ومن المقرر الثابت أن الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية

للنفس الإنسانية، فيعبر بلفظه الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعال والعواطف. والانفعال قوة وجدانية تسيطر على النفس وتصحبها تغيرات جثمانية ظاهرة وأخرى عقلية باطنية واضطرابات عصبية من الممكن أن يلاحظها الإنسان في نفسه وفي غيره، في أحوال الغضب والرفض والفرح والحزن، والتفاؤل والتشاؤم، والفرح والهدوء. (٩)

وبذلك تكون اللغة هي الوسيلة التي يعتمد عليها الشاعر في التعبير الانفعالي وإيصاله إلى المتلقين؛ فهي الأداة التي يتحكم من خلالها في تحديد وقياس درجات الانفعال الوجداني مع العلم أن اللغة عاجزة عن التعبير الدقيق للانفعال وتحديد مظهره مثلما يفعل به المرء وتظهر دلائله على وجهه وبأجزاء الجسم، إلا أن ذلك العجز في اللغة قد تغطيه وتستره مهارة الشاعر وقدرته على حسن اختياره للألفاظ من الثروة اللغوية التي تمثل معجمه اللغوي، ومن ثم توظيف هذه الألفاظ توظيفا يكسبها مرونة وقدرة على تصوير درجات الانفعال وبيان مقياستها. ومهارة الشاعر هذه تتأتى له من خلال إلمامه بقدره كل لفظ من الألفاظ على الأداء اللغوي ومعرفته بالجوانب الدلالية للفظ قبل أن يوظفها لتلائم التركيب الدلالي في السياق، حتى يتم التوافق بين دلالة اللفظ من الناحية النحوية والمعجمية ومن ثم الدلالة السياقية.. والتركيب في النص الشعري ليصل من خلال ذلك كله إلى بيان الحالة الشعورية والانفعالية التي ألتمت به في تعبير فني إخاذ متفਾਲ معه نفوس المتلقين وينبغي ألا نغفل عن أن الصدق الفني في الأداء يسبق تلك المهارة اللغوية التي يتسلح بها الشاعر، فالتجربة الشعرية التي لامست شغاف قلوبهم وجدت مكانها في نفوسهم تمت عن طريق الصدق في تصوير التجربة، وذلك الصدق الفني يعود إلى اتجاهات متعاقبة، فالعاطفة المصطنعة لا تجد في نفوس الآخرين قبولا ولا انفعالا بل يظهر نفورهم منها لحدود سماعهم لأن الصدق لم يأخذ طريقه إلى تلك التجربة. كما أن الصدق يقود الشاعر إلى النسو بمواقف ومشاعره فيتخذ من اللواضيع الإنسانية الجادة موضوعا لأدائه الفني، وبذلك يكتب النجاح لتجاربه لأن تلك التجارب هي التي تجعله يسمى بانفعاله بتجاربه إلى درجات الإشراف وقعة التوهم وعلى مدى ذلك الانفعال تكون قوة التعبير وجوده. (١٠)

وتتضح لغة الانفعال في الشعر من خلال الأساليب التي يستخدمها الشاعر لبيان انفعاله أو تأثيره بموقف معين، كان يتعجب من أمر لاسيما أن الإعجاب بالشيء أو التعجب منه أسبق انفعالا إلى النفس فيستخدم المتعجب ألفاظا تبين درجة ذلك التعجب والانفعال. كذلك في أسلوب النداء فالشاعر حين يكون في درجة انفعال شديد كالغضب مثلا فإنه يستخدم صيغة معينة للنداء تختلف عن الانفعال العادي ويختلف نداءه في

الاستغاثة والندبة عنه في نداء الأسف والصرة والندم. وكذلك الشأن في أسلوب الشرط فحين يشترط المرء في حالة الانفعال الشديد يتطلب الموقف حينها قوة وحسما في تركيب الأسلوب الشرطي، أما إذا كان الموقف هادئا مملا لا يبعث على الانفعال سواء لدى الشاعر أو المتلقي فإن الشرط يرد حينها فاترا لا قيمة انفعالية يعبر عنها لأنه أساسا لم يبق على الانفعال.

وكما كانت الأساليب المستخدمة في تحديد درجات الانفعال قوية ورناة تولد لدى المتلقي إحساسا قويا بالانفعال وتزههه من أعماقه، كما كانت اللغة الشعرية قادرة على تصوير تلك الانفعالات والمشاعر الناتجة من تمكن الشاعر وعظمه استخدامه تلك الأساليب الانفعالية وتزداد عظمة استخدام هذه الأساليب الانفعالية بقدرة اللغة على الاختزال، ومعنى الاختزال أن يغفل الشاعر أدوات التعجب والنداء وأدوات الشرط ليس إغفالا عن قصد وإنما عن قوة الانفعال بحيث يجعله ينادي دون أدوات نداء، ويتعجب تعجبا سماعيا نابعا من عمق الانفعال الداخلي مما جعله يغفل استخدام أفعال التعجب التي ألفها المرء (في مقام التعجب، فأدى ذلك الاختزال إلى لغة الانفعال إلى الخروج على المألوف، وهنا تبرز قدرة الشاعر الحقيقية في كسر حاجز الألفة والعادة التي سار عليها الجميع، فليس أمثالهم قيمة شعرية تميزهم وتفردهم، ولكن الخروج على المألوف هو الذي يجعل من التجربة الشعرية مناهج اهتمام النقاد واللغويين والباحثين في مجالات الأدب واللغة فيدرسون ذلك الخروج وجوانبه المتنوعة وتزداد بذلك أهمية تلك التجربة المتفردة، وبالتالي تزداد مكانة صاحبها ويعلو صيته.

والذي أقصد إليه هنا في الخروج على المألوف هو في نظام الجملة وتركيبها اللغوي لأداء الأسلوب المعين، فالشعراء يتفاوتون في أساليب تركيبهم للجملة الشعرية فتفاوتا يكسب بعضهم تميزا وتفردا ويفقد بعضهم اهتماما بتجربتهم الشعرية، فببالي القالب والاختلاف عنها مدبرين لا يعبرونها اهتماما، ولا يقفون عندها لخلوها من التردد لأنها لم تأت بجديد لا من حيث التجربة ولا من حيث بناء الجمل في النص فإن بناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر، ويكشف تفرده وإمتهياز. وكم من الكلمات المفردة تستخدم عند عدد من الشعراء ولكنها في بعض الشعر تكون متلازمة مشقة لأنها صادت بناء دقيقا وموضوعا سليما، وتكون هي نفسها في بعض الآخر قائمة منطلقة لأنها لم تصادف بناءها، ولا موقعها الملائم، فليست القيمة في المفردات من حيث هي، ولكنها في بناء الجملة ونظم التركيب. (١١)

وفي هذا الجانب من دراسة اللغة في شعر الخليلي، سأتناول بعض الأساليب التي كان للانفعال فيها تأثير ووقع على النفس، من خلال تحليل الموقف الشعري الذي دعا إلى ذلك الأسلوب

الانفعالي المدين فأكسب الموقف الأسلوب قيمة انفعالية تفرد بها.

(أ) أسلوب التعجب :

إن قيمة أسلوب التعجب في لغة الخليلي الانفعالية قد اكتسبت مكانتها من خلال اختزاله لأساليب التعجب (ما أفعَل - أفعَل به) إذ الملاحظ أن شعره خلا منها واكتفى بإيراد التعجب السماعي وهو أكثر قدرة في التعبير عن حدة الانفعال وقوته.

والخليلي يتعجب من كثرة مصائب الدهر ونوائبه، ويتعجب أسفا وحسرة، ويتعجب نداء واستغاثة ويتعجب فخرًا وزهوًا ويتعجب سخرية وتهكمًا.

فتراه يقول

الله أكبر يا لشيخ زمخشري

ته بين أرباب العلل بالمعرفة

فلأنت بدر في سماء بلاغة

لا مطمع لمعارض أن يخسفه

يتعجب الخليلي من غزارة علم الشيخ الزمخشري لاسيما في «الكشاف» الذي فصل فيه القول بنفي رؤية الخالق كما وكيفا. ويتفاعل الخليلي مع الموقف مستخدما صيغة (الله أكبر) للتعجب النابع من انفعال داخلي قوي يشعر بالسعادة والغبطة لوجود عالم كالزمخشري تتناول تلك القضية ورد عليها السرد القاطع وأكد ذلك الانفعال الإتيان بحرف النداء بعد صيغة التعجب (الله أكبر، يا لشيخ زمخشري) تشجيعا واختيارا. إضافة إلى الإتيان بصيغة فعل أمر (ته) أي دعوة إلى الافتخار، وتفاخر بنفسك بين أهل المعارف والعلوم فانت قد فقتهم علما ومعرفة فحق لك أن تفخر بنفسك، وليس ذلك غرورا وتعاليا وإنما هو حق لك. فالانفعال النابع من الشعور بالفرحة والانتصار على أصحاب الدعاوي الباطلة هو انفعال نابع من القلب المليء بحب العلم والمعرفة فطبيعي أن يفخر ويتعجب من عالم مثله ملك حب العلم وسخر حياته له ولخدمته. ويقول في مقام آخر:

وقد غض طرفا من حياء وهيبة

بدهوة قلب في تزلزل أركان

تكامل منه ذلك وانكساره

إمارة تعظيم لبرزة سلطان

فأدمعه تجري بلوعة وجده

فيالك بحرا سال من حر نيران

حين يصف الخليلي الصوفي الذي امتلأ قلبه شوقا إلى لقاء الخالق تعالى، فهو دائم الشوق لا يفيشى غليله منه كثرة الذكر والدعاء، هائم في حب من أحب، من سلب منه روحه وعقله وقلبه يتوق إلى وصله، ففي كل وقت يذكره في يومه

وفي صبحه وليله يتلون بكل صيغ التلوين وغايته الكبرى أن يعرج إلى خالقه وحبيبه العلي القدير. وبدت العلامات الجسمانية بعد أن انهكتها العلامات الروحية فأصبح دائم البكاء، كثير الحياء والهيبه كثير الخذل والانكسار في وقوفه يناجي خالقه وكأنه يقف بين يدي حاكم في حضرته، كل ذلك قد ملأ الخليلي تعجبا ولما مما يعانينه ذلك الصوفي ولكن تلك المعاناة هي مما يحبذها لأنها الوسيلة إلى بلوغ الغاية والوصول إلى الحبيب، فيتعجب الخليلي من غزارة دموع الصوفي فكأنها البحر الذي تضطرب في أحشائه النيران فتندفق أمواجه متتالية معبرة عن ذلك الاضطراب، وكان دموعه بركان تجر بالنيران المحرقة واستخدم الخليلي صيغة (فيالك بحرا سال من حر نيران) للتعجب من غزارة الدموع وهو تعجب يوحي بالآلم الداخلي الذي فقت قلبه، ولما نابعا من قوة الشوق والحب والهيام، وهو بالإضافة إلى التعجب يشمل كذلك نداء في صيغة تعجب ينادي البحر وهو الدمع الغزير المندفق الذي سال من شدة نيران الشوق الملتهبة في الأحشاء.

ويستخدم الخليلي صيغة التعجب (فيالك) في مقام الآلم والحسرة التي تستولي على قلبه وتملأه حزنًا وشكوى، فتجده يتعجب من الدهر من كثرة نوائبه ومصائبه التي أشجت قلبه وقضت مضجعه فيناديه متعجبا منه بقوله:

فيالك دهرًا قد شجنتني خطوبه

به عصفت للجور نكباء زعزع

وبذلك تكون صيغة (فيالك) التي يستخدمها الخليلي في التعجب موحية بالآلم والحزن والحسرة، فهي تقال في مقام الشكوى والشعور بالآلم.

وكذلك يستخدم الخليلي صيغة النداء التعجبي في مقام الأسف والحسرة الذي يوحي بالسخرية والتهكم على الأعداء يقول:

من وأجه القوم للقيامه

فقل له يا ضيعة العمر

ومن تولى عنهم مدبرا

رد إلى الموقف بالقسر

ومن تعاطى بهم فتكة

لا يرم بالسهم ولا الفهر

فالأعداء الذين قدموا لقتال المسلمين لاسيما إذا كانوا من أنفسهم، فهم الفالقودون لأنفسهم لأنهم هم الذين قدموا للقتال وطلوبوه، فأعمارهم مفقودة ضائعة، والخليلي متيقن

يأتي النداء مليئا بانفعال قوي متدفق في موقف الحرب، فيه يستنجد الخليل طالبا الاستغاثة من الله عز وجل أن يخلصه من هذه الحرب وأن يشن حربا على الأعداء ويمزق أسوارهم ويحطم قلاعهم وحصونهم، كذلك نجد الانفعال قويا في موقف يدافع فيه عن الدين الاسلامي فلا هوادة فيه ولا مهادنة بل لا بد من القطع في الأمر، فيكون النداء ناتجا عن انفعال في إلزام وأمر بالتنفيذ وغيره من المواقف الانفعالية التي تحدد صيغة النداء.

فيقول في الاستغاثة طالب العون والامداد بالنصر من الله تعالى.

فيا رب عجل منك للدين نصرة

يقوم بها ليث من الناس أشجع

يجر إليهم بحر جيش عرمرم

لديه شتيت الأكرمين تجمعوا

خميس ولو أن الجبال تعرضت

له كاد من صخرها يتقلع

فهو يتوجه الى الله عز وجل مستغيثا طالبا نجدة وإمداده بالنصرة، ويرجو أن يعجل بإرسال النصر على يد فارس من الشجعان يقود جيشا عظيما ضخما مكونا من الأكرمين الذين تفرقوا في الأرض فتجمعوا في هذا الجيش، وذلك الأمر في الأبيات ما هو إلا على سبيل الرجاء والاستغاثة وليس على سبيل الإلزام، والاستغاثة ترد من الأدنى الى الأعلى، من الإنسان الى خالقه.

وتزداد حدة الانفعال الداخلي في هذا الموقف الذي يقول فيه:

فيا غارة الله أغضبي وخيوله ار

كبي ومواضيه أنعمي بورود

ومني على الأعداء منك بزورة

ترجيهم من كفرهم بلحود

ويا رب مزق كل سور وخندق

عليهم وحصن شامخ ووضيد

إذ ترتفع نغمة الاستغاثة والنداء المختلطة بالدعوة الى الغضب وشن الإغارة للإطاحة بالأعداء وهي دعوة نابعة من الفكرة على الدين وهي فكرة شديدة قوية لمن أخلص نيته في سبيل الله والدفاع عن الدين الاسلامي، فجاء نداء الاستغاثة قويا مليئا بالروح الثورية، فكانت صيغة النداء (فيا غارة الله) وعقترته بالدعوة الى الجهاد (أغضبي، خيوله اركبي، مواضيه انعمي بورود، مني على الأعداء)، يتوالى النداء مرة

من نتيجة الحرب لذلك استخدام أسلوب النداء التعجبي (فقل له يا ضيعة العمر) ساخرًا منهم ومتهكما بقدرهم أرواحهم، ومهما حاولوا الفرار فإنهم سيمردون الى الموقف وساحة الحرب بالقوة الى أن يتم القضاء عليهم وقتلهم بذلك يكونون قد فقدوا أعمارهم وأرواحهم.

ويفتخر الخليل بنفسه متعجبا من فصاحة لسانه في قول الشعر الذي لا يفوقه فيه أحد ولا تفاخره الأوس والخزرج، فكل شعره يفوق شعرهم، ولا أحد من الشعراء يجاريه في فصاحته وبلاغته، لأن مدحه وقوله الشعر ليس لأجل المال والجاه أو المطالب الدنيوية وإنما هو مدح لأهل الحمد والثناء الى المولى القدير الذي لا يرجو منه مالا أو عطاء وإنما يرجو المغفرة والفضل بنعيم الآخرة، فقد عرج بمدحه الى السماء يقول:

بمدحهم تهت فخرا علي

أناس لدى غيرهم لو هجوا

ترشح شعري بأنوارهم

حلي كمال به يبلج

فقممت أنادي لمن شأنه

لغيرهم الشعر يستنسج

أيا شاعر الدار ويك استمع

عجائب في مدحهم تنسج

لساني بأمداحهم طيب

ومدحك غيرهم يسمح

وإني ضليع لدى بابهم

وأنت الى غيرهم تعرج

فاستخدام صيغة (أيا شاعر الدار ويك استمع) فيه دعوة الى الاستماع الى عجائب شعره التي نسجها في مدح أهل الثناء والحمد والدعوة الى التعجب من تلك العجائب التي ترشح بها شعره، فلسانته بمدحهم طيب وما سواه لا طعم فيه ولا ذوق فهو سمج، كما أنه ضليع قدير على الوقوف ببابه في حين أن غيره يعرج الى أبواب الملوك يستجدي العطايا والهبات فكأنه وقوف ذليل لا يملك عزة نفسه ولا يحافظ على ماء وجهه.

وبذلك تفاوت أسلوب التعجب في استخدام الصيغ الملائمة بحسب الموقف الانفعالي الذي يكون فيه مقام الشعر وبحسب طبيعة الشاعر الانفعالية.

(ب) أسلوب النداء :

ويتنوع كذلك المقام الانفعالي في أسلوب النداء فاحيانا

أخرى وإذا كان في هذه المرة قد اقترن النداء بـ (غارة الله) فإنه في المرة الثانية قد جاء متصلاً (يا رب) صريحا ومباشرا، وإن ارتبط كذلك بالدعوة إلى التمزيق لشعور الخليي بأن أولئك الأعداء قد أثاروا الرعب في قلوب المسلمين ومزقوا أحشائهم وأعراضهم بكثرة ما عاثوا في الأرض فسادا وظلما، فيدعو الله أن يمزق شملهم ويفرق صفوفهم وأن يذب في قلوبهم الرعب مثلما فعلوا بهم (مزق) فأمك بهم، وأنقمهم عواقب مكر، شرذ بهم، لا تبقى ديار) إذ تتوالى الدعوات لكثرة ما احتواه قلبه من ألم وحسرة لشدة ما أصابهم، وهذه الدعوات ليست إلا تفريفا مما احتبس في قلبه فلا يشعر بتواليها على لسانه إلا بقدر ما يخفف حدتها من قلبه.

وتقل حدة الانفعال في المواقف الدينية التي تتطلب هدوءا ليتمكن الشاعر من الإفهام وياضاح الرأي للمتلقين، ولأن هذه المواقف تتطلب قدرة على الإقناع، وهذا الأخير لا يتم عن طريق الانفعال الشديد والقوي وإنما بحاجة إلى هدوء واتزان عقلي وروحي. ففي موقف إيداء الرأي في قضية نفي رؤية الله تعالى، يوجه الخليي نداءه إلى أولئك القائلين، وهو نداء شنيع فيه نفمة الهدوء لأنه بحاجة إلى وسائل إقناع وهي مسألة تتطلب تفكيراً وترويا قبل أن يتوجه بإبداء موقفه يقول:

يا من يقول برؤية المولى الذي
قد جل عن ابصارنا المتكلفه
مهلا هديت دع المرء على الهوى
وأخلع بهيمي الصفات المتلفه
وألبس صفات مقدس ملكية
تكسى من الأنوار أصفى ملحفه

فالخليي ينسادي أولئك القائلين من غير أن يحدد الأشخاص المتوجه إليهم بالنداء (يا من يقول...) وكأنه بهذه الصيغة يترفع عنهم فلا يجعل نفسه في مستوى القائلين برؤية الله تعالى، بل هو يسمو عنهم بتنزيهه ش تعالى عن إمكانية الرؤية فكيف له أن يتساوى معهم؟ لذلك نجده ينابيهم بالذكرة غير المقصودة فيعزم نداءه ولا يخصصه إلى فئة أو طائفة معينة.

كما ينسادي الخليي الصوفي الراجب في سلوك طريق العاكدين نداء هادئا لا قوة فيه ولا حدة انفعال، بل يوجه بسعة الصدر لأن الموقف يتطلب التوجيه والإرشاد وإسداء النصائح وهي مسألة تحتاج إلى الشعور بالأمان والطمأنينة، لاسيما أن الموضوع المطروح لتقديم النصائح فيه هو موضوع التصوف والفسر للروحي الذي يسعى إليه الصوفي في مجاهداته. لذلك لا بد أن تمثله نفسية الشاعر

بالسكينة وهدوء الانفعال فالوقوف لا يتطلب قوة وحدة يقول:

فيا قاصدا فيها سلوكا له أستمع
مقالي إصغاء لنطقي والحناني
دع النفس لا تنتظر إليها تلفتا
وكن خارجا عنها بنفرة شنان

فالدعوة هنا ليست موجهة إلى شخص بعينه وإنما هي موجهة لمن أراد أن يسلك طريق المقامات، لذلك جاء النداء بصيغة الذكرة غير المقصودة (فيا قاصدا) وفيه مخاطبة بالرفق واللين والهدوء (استمع مقالي إصغاء ...)، دع النفس، لا تنتظر (إليها تلفتا، وكن خارجا) وهي كلها توجيهيات وأوامر على سبيل النصائح وتوجيه الرأي الصائب.

ويختلف الموقف هنا عن المواقف السابقة، فهنا النداء جاء بصيغة العلم المفرد لكنه مع ذلك يحمل معنى السخرية، إذ لشدة ما أصاب الناس من ظلم وفساد جنته أيديهم بسبب ابتعادهم عن مبادئ الدين وتعاليمه والقيام بفرائضه وأوجباته، فإن الخليي هنا يوجه نداءه إلى عمان ويدعوها إلى التباهي والافتخار بأن ما حل بها إنما هو بفعل أهلها فلما أن تغر فخر الغالب المنتصر والمترفع ذي الكبرياء والتعالي فلما الحق أن تغر يقول:

بذلك تبهي يا عَمَلان فإنيما

بأهلك تيه غالب وترفع
وبذلك فإن النداء تتفاوت فيه درجات الانفعال بحسب تفاوت الموقف الذي يستدعي النداء فيه، فهناك المواقف المليئة بروح الغضب والشورة، وهناك المواقف التي تشجع فيها النغمة الهادئة الرزينة التي لا تحتاج إلى حدة وقوة في الانفعال، وهناك نداء يشعر فيه الشاعر بالترفع والكبرياء وأخر يسخر فيه من اللنادي ويشعره بالانكسار، وبمقدار تفاوت أساليب النداء تكون مكانة الشاعر وتفرده بين أبناء جيله من الشعراء في استخدامه للنداء في لغة الانفعال وتوظيف لها إلى جانب الأساليب الأخرى.

(ج) أسلوب الشرط :

الشرط في أغلب الأحوال ينتج عن انفعال وجداني قوي، يصدر عن المرء في حالة أن يربط بين القيام بأمر وما يترتب على ذلك القيام فإذا حدث الأول أدى إلى نتيجة معينة. والمرء بصفة عامة لا يلجأ إلى الشرط إلا إذا تطلب الأمر قوة وحزما ويكون المرء في حالة تردد بين أن يقوم ولا يقوم، حينها يأتي الشرط قاطعا الأمر وجازما بالنتائج.

ولغة الانفعال في الشرط عند الخليي تنم عن المواقف

القوية التي استدعته لاسيما في مواقف الدين والدعوة الى العلم وبيان أهمية العقل، كما يستخدم الشرط في التهديد والوعيد في الحرب ليشعر المعارضين، بقوتهم وصلابة رأيهم فنساره يقول في ضرورة الأخذ بالعقل والاستناد الى آرائه وصدم الإعراض عن شاهد العقل:

وإذا اطرحتم العقل خلقكم معرضا

عن شاهد العقل الذي لن تخلفه

فعدم نور العلم غير مخاطب
إذ قد تشبه بالحمير الموكفة

إذ يشير الخليي مخاطبا أنه في حالة ترك أمر العقل والإعراض عنه وعن شواهد ما فإن المرء حينها لا تقلد معه لغة العلم والمتعلمين فمخاطبته بهذه اللغة لن تجدي معه، إذ أنه في تلك الحالة (قد تشبه بالحمير الموكفة) فالذين الغوا عقولهم كالحمير لا ينفع معهم الكلام.

وتزداد حدة الانفعال وتطو في إبراز شأن العلم، فالعلم الذي ينفع صاحبه هو ما كان يهدي الى الحق وترك هم الدنيا وملذاتها والتوجه الى نعيم الآخرة وشوايها الجليل. فالخليي يخاطب المسلم الصوفي بلغة قوية نابعة من حرصه الشديد عليه، فهو المعلم والخطيب الذي تهمة مصلحة تلاميذه وأهل مجتمعه يقول:

وإن شئت عز العلم فالعلم عزة

لباس لبوس الذل لله مسلما

وإن كنت تبغي العز والجاه في الدنيا

فدع عنك داعي العلم وأرحل مسلما

فالخليي في البيت الأول يأتي بأسلوب الشرط المكون من أداة الشرط والفعل وجوابه في الشرط الأول من البيت كاملا، وذلك يدل على أن لغة الانفعال لديه كانت قوية صلبها في شرط واحد إذ لم يتمالك نفسه لكي يصل الى البيت كاملا.

أما في البيت الثاني فقد جاء فيه أسلوب الشرط متوزعا على أجزاء البيت دلالة على هدوء حدة الانفعال عما كانت عليه وذلك الهدوء جاء نتيجة أنه أراد أن يفسر أكثر (وإن كنت تبغي العز والجاه في الدنيا) فقد جاء بتقصيل أكثر لتمسك المسلم بالدنيا وما فيها من عز وجاه، وأورد نتيجة ذلك التمسك في الشرط الثاني (فدع عنك داعي العلم وأرحل مسلما) فهو جواب يوحي بالترك القوي والسريع لمجلس العلم والقائم بأمره بين المسلمين ويلزمه بالرحيل دون مناقشة، وصيغة جواب الشرط جاءت موحية بنغمة القوة والإلزام التام (فدع عنك) (وأرحل مسلما). وقد اقترنت الغاء في جواب الشرط لأن الجملة جاءت elliptical إنشائية في كلا الموضوعين (فالعلم عزة - فدع عنك).

ويتطلب مقام الحرب لغة التهديد والوعيد التي توضح قوة الانفعال وحدة المشاعر، فتطو صيحاته وتتغير نغمته الصوتية التي شاعت في الأبيات السابقة فهنا المقام تغير فهو مقام حرب وينبغي أن تلاشه لغة خاصة به تشيع فيها القوة والعنف كما تشيع على ساحة الحرب الضرب والطعن، يقول :

أقول لكل ذي عقل ولب

ودين في ربا الإخلاص نامي

وأهل عُمان أدعوهم جميعا

وكل موحد بطل همام

الى نصر الاله وإن يكونوا

متى يدعون أنصار الامام

وإن لم يسمعوا قولي ويرعوا

فسوف يرون عاقبة الملام

فهو في خطابة القوي لأهل عُمان الذين انقسموا الى طائفتين هناوية وغافرية، يدعوهم الى الاتحاد تحت راية الامام، ثم يعود الى أسلوب الشرط (وإن لم يسمعوا...) فإنهم سوف يرون مالا يرههم (سوف يرون عاقبة الملام) وهذا تهديد وإنذار بالعاقبة، لا يفيد فيها اللوم ولا الندم، ولكن إنا حدث وأطاعوا النصيحة فإنهم سوف يسلمون من العذاب ويلقون بالتحية والسلام، يقول :

وإن تبتم الى الحق وأبتم

تلقوا بالتحية والسلام

فأسلوب الشرط يتطلب قوة وانفعالا يتوافق مع الموقف الذي حتم على الشاعر أن يشترط فيه، وهو بذلك الشرط يكون قد قس في الأمر وقطع التفاوض فيه.

ثالثا : ظواهر لغوية في شعره:

إن تحليل بناء الجملة تحليليا لغويا، هو في حقيقة الأمر تحليل النص المكون من عدد من المفردات اللغوية التي تتألف فيما بينها في تركيب يتميز بالصحة النحوية والجمال اللغوي ليؤدي في النهاية المعنى الشعري.

ولذلك فإن الباحث اللغوي حين يكون يصعد دراسة لغوية نص من النصوص الشعرية تراه لا يهتم بدراسة المفردات اللغوية منفردة عن التركيب الذي وردت فيه، وإنما يأخذ التركيب اللغوي ككل ويبدأ في تحليله تحليللا لا يفقد اللفظ فيه حيويته ولا يفصله عن التركيب، وإنما يحلله في إطار المعنى الذي يؤديه ويخدم السياق الشعري. فالكلمة المفردة لا قيمة لها بدون السياق ولا يمكن أن تعد معيارا لبراعة الشاعر اللغوية، فهي كلمة مجردة تؤدي معنى ثابتا ودلالة معجمية واحدة أما حين تنضم الى غيرها في سياق

على تحول الدلالة الأولية الى دلالة سياقية في الفعل (خان) في بيت الخليلي حيث يقول :

خانتهم الخيل الجياد ولم تطل

تلك الرماح الى الوغى إذ خاروا

فالدلالة المعجمية الأولية للفعل (خان) من الخيانة ونقض العهد والميثاق كأن يخون فرد فرداً آخر وينقض العهد الذي كان بينهما واتفقا عليه، والفعل (خان) اكتسب دلالة نحوية من خلال صيغة الفعل ودلالته على الزمن الماضي إضافة الى اتصاله بضمير المفعول به فأعلى ذلك الاتصال دلالة جديدة للفعل استمدتها من المفعول به لتأكيد وقوع الخيانة عليهم وتخصيصهم بها. كما أن دلالة الفعل الأولية قد أضيفت إليها دلالة جديدة استمدتها من السياق، فإن الخيانة قد وردت من كائن حي غير عاقل (الخييل الجياد) وقيدت تلك الجياد بقيد الصفة ولم تطلق الكلمة على معناها فليست الخيانة من أي نوع من الخيول وإنما من الخييل الجياد، وهنا تكون الخيانة أشد وقعا وأعظم مصيبة.

فاكتسب بذاك اللفظ الذي ورد في السياق معنى دلالي يختلف عن معناه الأولي عن طريق العلاقات المتبادلة بين الدلالة النحوية وبين المفردات بدلالاتها. ويختلف تحديد الدلالة السياقية لأي لفظة باختلاف فهم السياق نفسه فصيغة الألفاظ من الناحية الدلالية تتفاوت بحسب المعنى الذي تؤديه في السياق.

وبناء الجملة في شعر الخليلي يتطلب دراسة المعنى النحوي والدلالي للتركييب اللغوية حتى يتكامل المعنى النحوي والمعنى الدلالي للمفردات لتؤدي الى المعنى السياقي الشعري للنص.

يقول سعيد بن خلفان في إحدى قصائده واصفا حالة الدين في زمانه وما أصابه من ضعف وهوان:

زمان به الدين الحنيفي دارس

وانصره مستضعف ومروع

فياك دهر! قد شجنتني خطوبه

به عصفت للجور نكباء زعزع

ونال به أهل الديانة والتقى

هوان به عز الجهول المضيع

تباح دماء المسلمين ظلامه

ولا ملجأ يحمي ضعيفا ويمنع

وتنتهب الأموال في كل محفل

ولا قائما بالعدل عن ذاك يدفع

تبدا هذه الصورة بتقرير حقيقة واضحة قدمتها الجملة الاسمية في صدر البيت (زمان به الدين الحنيفي دارس) إذ جاء

معين فإنها تكتسب دلالة سياقية جديدة وهذا يتفاضل الشعراء في استخدامهم للكلمة المفردة وإن الشاعر لا يتعامل مع المفردات من حيث كونها مفردات، ولكنه يتعامل مع تركيبات تقوم فيها المفردات بوظائف تكتسب بها معاني جديدة لم تكن متوافرة لها من قبل، فالكلمة في التركيب غيرها مجردة مفردة. (١٢)

من هنا فإن الشاعر حين يهيم بولادة قصيدة أو نص شعري فإنه تتوارد المفردات اللغوية في ذهنه الواحدة تلو الأخرى فيقوم بعملية الاختيار لما يلائم معناه الشعري من ألفاظ تؤدي دلالات لغوية معينة يكسبها معاني جديدة في السياق، وبعد أن يتم الاختيار ويحصل على قائمة طويلة من المفردات يبدأ بعملية التشكيل والتنظيم لتلك المفردات، لتنظم في سلك تركيبى معين يضاهيه لها الشاعر لتؤدي الغاية الدلالية التي يسعى إليها فتتكون من خلال ذلك عدد من التركيبات في الأبيات ومن ثم في القصيدة كلها. وعندما يعمد المبدع الى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين، في الأولى يجري اختياراً في مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجري عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام. (١٣)

وتبغى الإشارة الى أن هذه العملية تحدث في ذهن المبدع أو الشاعر بطريقة لا شعورية، إذ أنه من غير المتوقع لمن ملك موهبة الشعر والشاعرية أن يعتمد العزلة الجرد أن يعد لقصيدة جديدة لم تولد بعد، فيضغ قائمة من المفردات ويحاول أن يجمع تلك المفردات في تركيب معينة حتى يصل الى المعنى ويعددها يقول قصيدته تلك، أظن أن هذه عملية يقوم بها من يدعي الشاعرية وليس له مكان فيها، إذ كيف لشاعر مبدع أمثلك موهبة الشعر وتقرت قريحته بأعذب المعاني الشعرية وأرقها أن يقوم بعمليتين بطريقة متعددة

وأعود لأقول إن الكلمة المفردة حين تنتظم مع غيرها من المفردات في سياق لغوي، فإنها بذلك تكون قد انتقلت من دلالات المعجمية التي ولدت معها الى دلالة سياقية جديدة، انتظمت مع غيرها فأخذت دلالة نحوية في تركيب نحوي معين من خلال التفاعل بين العلاقات النحوية والعلاقات الدلالية وبين المفردات ووظائفها في التركيب اللغوي، فأي لفظ مفرد ولا تتحدد دلالاته إلا في السياق اللغوي من خلال علاقاته النحوية بعناصر جملة ومن خلال سياقه في النص كذلك. (١٤) ويتساوى في ذلك الاسم والفعل والحرف فكل منها دلالة في نفسه ودلالة في السياق، فالاسم مثلاً له دلالة معجمية أولية وله دلالة نحوية في التركيب اللغوي لتتحول تلك الدلالة المعجمية عن طريق الدلالة النحوية الى دلالة سياقية اكتسبها من تفاعله مع غيره من المفردات وتستدل

لا بد أن تحركه وتزعزعه من مكانه وكذلك نوايب الدهر وعواصفه حين تهب على الدين فتقلبه إلى الجور والظلم ويحل على الناس الفساد في أحوالهم الدينية والاجتماعية. من هنا نجد ملامحة بين الفعل (عصفت) الذي الحقته تاء التانيث والفاعل ونعتة (نكباه زعزع)، فكانت لتلك النكبة والمصيبة آثار خلفتها وراءها، إذ أدت إلى (تبدلت الأحكام فيه) و(عطلت حدود) و(وسيم الخسف ما الله يرفع) فجاءت الأفعال (تبدلت، عطلت، سيم) موحية بدلالة التغير والتبدل وهو تغير إلى الأسوأ بعد أن كانت قائمة على الحق والعدل، فظهرت أحكام جديدة أتت بها ذلك التبدل لا تلائم المسلمين ودينهم، فهي أحكام فاسدة تقوم على الظلم والظفان. وعطف الفعل الماضي (عطلت) وهو مبني للمجهول على ما سبقه فلم تعد الحدود الإسلامية قائمة ولا يعمل بها و (سيم الخسف) فكل ما كان مرفوعاً باسم الله تعالى قد أصابه الخسف والتغير وجاءت جملة صلة الموصول (ما الله يرفع) في محل نصب مفعول به للفعل (سيم).

الهوامش

- ١ - ضياء الصديقي، عباس محبوب، فصول في النقد الأدبي وتاريخه: دراسة وتطبيق (ط١)، القاهرة: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٩) ص ٢٣٨.
- ٢ - عز الدين اسماعيل - الأدب وفنونه: ٨٥.
- ٣ - عبدالحق محمود عبدالحق، سيكولوجية الإبداع في الشعر النضوي (مؤتمر النقد الأدبي - جامعة البحرين ١٩٩٣) ص: ٤.
- ٤ - المرجع السابق: ٤.
- ٥ - حسن محمد الشراقي، الفاظ الصوفية ومعانيها: ٢٥١.
- ٦ - محمد عزت عبدالموجود، أبو الطيب المتنبي: دراسة نوعية ولغوية، تقديم: أ. د. شوقي ضيف القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠) ص ٨٩.
- ٧ - المرجع السابق: ٩٠.
- ٨ - منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب: دراسة مقارنة (ط١)، بيروت، دار الفكر اللبناني، ١٩٨٤) ص: ٢٤٥.
- ٩ - أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية (ط١)، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨) ص ٧٢.
- ١٠ - ضياء الصديقي، فصول في النقد الأدبي وتاريخه: ٢٣٩.
- ١١ - محمد حساسة عبداللطيف، في بناء الجملة العربية (ط١)، الكويت: دار القلم (١٩٨٢) ص: ٤١٧.
- ١٢ - محمد حساسة عبداللطيف، في بناء الجملة العربية: ٤١٧.
- ١٣ - محمد عبداللطيف، البلاغة والأسلوبية: دراسات أدبية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤) ص: ٢٢٨.
- ١٤ - محمد حساسة عبداللطيف، النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي (ط١)، القاهرة: مطبعة المدينة، ١٩٨٣) ص: ٥١.



الخبر (دارس) مؤديا المعنى الذي يبين حالة (الدين) وليس أي دين فهو (الدين الحقيقي) فكان دخول (ال) التعريف على المضاف والمضاف إليه أكسبه أهمية فهو حقيقة تربط بين الشاعر ومن يخاطبهم، فلا يتحدث عن أمر غريب عنهم لذلك جاء التعريف مؤكدا على دلالة، ثم تأتي المفارقة، ففي الوقت الذي يتحول فيه الدين إلى الضعف ويصعب دارسا زائلا قد طلست معالمه الأحداث التي مر بها المجتمع، فإنه من الطبيعي أن يتبدل الحال - (ناصره) والفاقم بأمره أصبح (مستضعف) فتحول اسم الفاعل وما فيه من قوة في القيام إلى اسم مفعول يقع عليه الضعف وجاءت جملة (وناصره مستضعف ومروع) جملة معطوفة على الجملة الاسمية الأولى. وكنتيجة طبيعية لما أصاب الدين وأهله من ذلة وضعف بفعل الزمان، يتوجه الخليط بالنداء التحجبي من الدهر ومصائبه (فيالك دهرا) التي ألقت بثقلها على كامل الشاعر، وقد تحقق ذلك عن طريق حرف (قد) التي يفيد تحقيق الشيء ووقوعه (قد شجنتني خطوبه) إذ دخلت على الفعل الماضي المتصل بضمير المتكلم الياء (شجنتني) أي ملاته شجنا وحزنا، وقد اتضحت الرؤية أكثر بظهور ضمير المتكلم العائد على الشاعر، وبما أن الشاعر قد أتى بالفعل الماضي المتصل بالضمير ليؤدي دلالة التخصيص، فكان من المفروض أن يقول بعد ذلك بما أنه يخاطب الدهر (فيالك دهرا) قد شجنتني خطوبك) بإضافة ضمير المخاطب الكاف إلى كلمة (الخطوب) ولكن الشاعر الحق بالكلمة ضميرا غائبا (خطوبه) وكان الدهر الذي خاطبه قبل قليل قد أصبح بعيدا عنه، فكانه بذلك يوم نفسه بعد الدهر ونوايبه وكوارثه ليروي لنفسه بالأمان والطمأنينة، ولعله في ذلك أيضا حين أتى بضمير المخاطب في (فيالك) ليدل على أن المرء لا يستخدم صيغة (فيالك) إلا للأمر الذي لحقه منه أذى والتم، ففضل أن يخاطبه مصرحا به (دهرا) ثم يرجع إلى ضمير الغائب (خطوبه) بعد أن بين وقع الخطوب على نفسه، فكان ضمير الغائب قد عاد إلى سلسلته التي بدأها في البيت الأول (زمان به - ناصره - خطوبه - به عصفت) ليتماشى مع رغبتة في جعل الزمان ونوايب الدهر بعيدة عنه حتى لا يتألم لقربها ولو ليجرد ذكر ضمير المخاطب.

وللدلالة على وقوع الحوادث في الزمن الماضي وفعل تأخيرها عن نفس الشاعر الذي سيظل ذاكرا لها، الاتيان بالفعل الماضي الذي يؤكد تحقق الفعل (قد شجنتني) وأكدت الدلالة الزمنية نفسها الفعل (عصفت) فقد قامت بفعل العصف وولت مدبرة تاركة وراءها الذكريات المؤلمة (للجور نكباه زعزع) وأتى الفاعل (نكباه) نسبة إلى نكبة للتمخيم والمبالغة لكثرة ما، مقيدا بالصفة (زعزع) للدلالة والمطابقة على أن الشيء الذي تهب عليه العواصف والرياح

الذات الأنثوية من خلال شاعرات خليجيات (٢)

حمدة خميس - ميسون صقر

طلبة خميس *

حمدة خميس: شاعرة البدايات المفتوحة

حمدة خميس إحدى الشاعرات الرائدات في حركة الشعر الحديث في منطقة الخليج العربي ومن المؤسسات لأسرة كتاب وأدباء البحرين. صدرت لها الأعمال التالية: اعتذار للطفولة ١٩٧٨، الترانيم ١٩٨٥، مسارات ١٩٩٣، وأصداد ١٩٩٤ والشاعرة من القلة اللواتي يمكن رصد نمو تجربتهن الشعرية عبر مسار زمني خصب نسبياً حيث يمكن استقصاء تجربتها الشعرية منذ منتصف الستينات، وهي وإن تأثرت بالتيارات السياسية إلا أنها تكاد تكون نذرت نفسها، تماماً، شعرياً للأنوثة الخصبة سواء كأم، أو حبيبة، أو ابنة، حيث إنها حتى في شعرها السياسي لا يغيب رمز الأمومة عن قصائدها.

ولدت الشاعرة في البحرين عام ١٩٤٦، وتلقت تعليمها الجامعي في كل من العراق والمغرب، وعملت في حقول التدريس والصحافة وعاشت في لندن ودمشق والإمارات.

نشرت حمدة خميس أولى محاولاتها الشعرية عام ١٩٦٩ وكانت بعنوان (شفايا) ثم واصلت نشر قصائدها في المجلات والصحف المحلية حتى أصدرت أول أعمالها الشعرية في عام ١٩٧٨. وللشاعرة اهتمامات أخرى خاصة بالسرح وبالطفولة عموماً ويذكر الباحث والشاعر البحريني علوي الهاشمي في كتابه «شعراء البحرين المعاصرون» معلومات عديدة عن الشاعرة ويقيم تجربتها بالرأي التالي:

* شاعرة وكاتبة من دولة الإمارات العربية المتحدة.

«تمتيز تجربة حمدة الشعرية بقوة العاطفة الوجدانية الذاتية التي تسلطها على الموضوعات الوجدانية والمضامين الواقعية والأفكار الفلسفية، فتوصلها إلى كتلة حية من خصوصية تجربتها الذاتية، حتى يبدو بعض قصائدها وكأنها قصائد عاطفية ذات نفس ذاتي محض، فهي تعبر عن تجارب ذات نزعة وجودية استعانت فيها بالحوار الداخلي وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة مع محاولة الانفلات من شكل القصيدة السبائية» (١).

كما تضمن كتاب علوي الهاشمي «ما قالته النخلة للبحر» دراسة متعددة المستويات لصوت حمدة خميس الشعري، وأفردها لمصوتها جزءاً من دراسته المذكورة بعنوان: «تأملات الإنسان في المرأة» حيث حاول تقديم دراسة حول عاطفة الحب عند الشاعرة ذاكراً التالي:

«وإذا كان الحب عاطفة إنسانية وحاجة بشرية فإن محكها الصحيح هو المجتمع، أي الآخرون، حتى لا تتحول هذه العاطفة إلى مستنقع راكد مغرول عن مجرى الحياة.

عبر هذا الإحساس الواقعي بعاطفة الحب كانت حمدة خميس في بداية تجربتها مع الشعر تتلمس طريقها إلى فضاء الحرية ورحابة الحياة، ولكنه طريق يمر بظروف الواقع الصعبة مخترقاً جدارها الأصم، داخلها مع أحباطاتها في صراع نفسي حاد ينعكس بالضرورة على عاطفة الحب نفسها، بحيث يسود القلق والشك نفس الشاعرة وهي في قمة الإحساس بالحب» (٢).

وقد ساق الباحث قصيدة (إذا ما قلت لا أدري فلا تغضب) للشاعرة والمنشورة في عام ١٩٧٠ للتدليل على تحليله السابق لعاطفة الشاعرة في تلك الفترة.

إن مثل هذا الربط بين الشرط الاجتماعي والقصيدة التي تقولها المرأة هو أحد براهين التحجيم الشعري وبالتالي الوجداني للمرأة وبرطلها بالشرط الاجتماعي المقتن والذي لا بد أن ينعكس بشكل مضطرب على السروح الشعرية لقصيدة الحب والعاطفة التي كانت تحاول أن تكتبها الشاعرة في ذلك الوقت.

ولعل فيما ساقه د. رجاء سميرين في كتابه «شعر المرأة العربية المعاصر ١٩٤٥-١٩٧٠» مثالا واضحا لما يمكن تسميته بالصداية الذكورية الأدبية على عاطفة المرأة الشاعرة وعدم القدرة على استيعاب تجربتها ومحاولةها ضمن الطرح الذكوري الفوقي والذي يقيّم الأمور بشكل قاطع ومنحاز لحافظته الخاصة يحدد الباحث اتجاهات الشعر النسوي المعاصر بقسمته اتجاهات هي: الاتجاه الذاتي، والاتجاه الموضوعي، والاتجاه القومي، والاتجاه الانساني، والاتجاه الموضوعي. ويحدد الباحث نمو دائرة الاتجاه الذاتي في شعر المرأة العربية المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية معللا أسباب ذلك - كما يراها - في طبيعة المرأة الأنثوية واتساع شخصيتها بعدم الثبات حيث وضع أنه يترقب على ذلك عجزها عن تنفيذ كثير من المشروعات التي تنجزه على تحقيقها نتيجة لعدم قدرتها على ضبط نفسها ومواصلة نشاطها، ومعنى ذلك أن سيطرتها على العالم الخارج عن حدود ذاتها تظل محدودة ومن هنا كانت حياة النساء أقل خصبا من حياة الرجال (٢). ويكمل الباحث ما شرعه من توصيف لشعر المرأة العربية بلحساس الصداية والتفوق الذكوري واصفا شخصية المرأة بالسلبية وعدم الميل للتفكير المجرد البارد ومضيفا إليها عقدة النرجسية الطفولية حيث يفسر ذلك قائلا:

«وإذا زادت النرجسية عن حدها عند الفتاة فإنها تزيد من صعوبة العلاقات القائمة بينها وبين البيئة التي تعيش فيها، ومن ثم فإنها تنطوي على نفسها وتصبح كثيرة الشكوى من وحدتها ومن ظلم المجتمع لها، ولعل في هذا تفسيراً لكثرة ما يتردد من شكوى من المجتمع ومن الوحدة في الدواوين الأولى للشعراء المعاصرات على نحو ما نجد في «وحدتي مع الأيام لغدوى طوقان» و«عاشقة الليل» و«شظايا ورماد» لنازك الملائكة، و«الحن الباكى والحن الشاكى» لجوليا رضا، و«أغاني الصبا» لملك عبدالعزيز «وحن» لزبيدة بشير و«لهيب الروح» لعليّة الناقب، وغير ذلك من الدواوين التي أصدرتها سواهن من الشعراء في بواكير الصبا وأوائل الشباب، فأشعراهن في هذه الدواوين بكثير من الشكوى ومن وحدتهن ومن المجتمع الظالم الذي لا يفهمهن وهن اللواتي يضمعن بين

جنباتهن قلوبا حانية تتسع لحب الجميع، وهذه النرجسية الزائدة عن الحد هي التي تفسر لنا انصراف الشعراء عن الواقع الضيق وتحليلهم بأحلامهم وآمالهم في عوالم فسيحة من الأوهام والخيلات والتهاويل الجميلة البراقة» (٤).

إن ما طرحه د. رجاء سميرين هنا هو وجهة نظر كلاسيكية نقدية لكيفية تعامل النقاد العرب مع نصوص الشاعرة العربية، فهي تتال التكرير عندما تمتطي صهوة الفروسية السياسية والخشوع الديني غير أنها عندما تقترب من عالم وجودها العاطفي واليومي تحاطب بشتى الاتهامات من الذاتية النرجسية الى الجنون والانحلال الأخلاقي أحيانا.

تقول حمدة خميس عن تجربتها الشعرية:

«تجربتي في الكتابة خاصة ومريرة، فقد كان علي دائما الخروج من جلد الأنثى الناعم والاتصاف بضوئها الأحلام، ولقد كان هاجسي هو التعبير عن الهم الإنساني، وليس هم المرأة الجزئي... انني امرأة لذا فانا أحمل تراث قرون من الاضطهاد الخاص والمزدوج، وكان على التجربة أن تخرج من إسرار الهموم الضيقة التي طرحها أدب المرأة التقليدي لتلتحم بهم الإنسان، وطموحاته في الشمول، كما كان عليها أن تكتشف الواقع وتكشفه.

لقد اتسعت تجربتي بصعوبة خاصة بيني وبينك فترائي الأدبي يضع المرأة في دور التفرد لا لا المتفرد، في دور التصنع الدليل لا المعطي البائذ ولا المحروم الذي يعاني شظف العيش وخشونة السلوك.. وكان علي أن أخرج من هذا الاستلاب الرهيب، وكان الشعر ساهرا يأخذ بيدي رويدا رويدا نحو منطقة الإضاءة كان علي أن أختار وأختار.. ولم أشعر بالرغبة قط في التراجع من هذا الاختيار.. وكان الشعر عالما مازلت أرتجف انتشاء كلما احتواني.

انه لغتي رغم الصمت ورغم الضباب ورغم التغييب، كان علي أن أخرج من عزرائي لأصنع الصعوبة والاحتمالات، أنني انتشر من خلال حصار النشر، والتحم بالطلم وأعد ديواني الثاني.. وبالرغم من عدم وصول صوتي للذين أعطوني صوتي.. وبعد فني الإمكان أبدء مما كان (٥).

هكذا بدأت حمدة خميس رؤيتها الشعرية في بداياتها. وما التصاق مصطلح «الشعر الذاتي» إلا محاولة يائسة من النقد العربي الحديث لتحجيم ما لم يتمكنوا من تحجيمه فيما بعد مما جاء في النص المفتوح لذات الشعرية الأنثوية في العالم العربي، والخليج بشكل خاص.

تطرح الشاعرة حمدة خميس بداياتها الشعرية في عملها الأول «اعتذار للطفولة»، وهي في هذا العمل شاعرة المشاعر والأحاسيس تدور في محاورها ما بين طقسين: الاحتفاء

- العرس جاء . (ص ١١) .

إن حمدة خميس وهي تفتتح ديوانها الشعري الأول بقصيدتها « حوار عن الحب والمستحيل » تهيب القارئ بفردات سوف تطورها في أعمالها اللاحقة لكنها مفردات لصيقة بالأشئ سواء عبر فعل الولادة أو العواطف التي تشتعل بها الأنثى أما وطفلة وحبيبة.

وحوار عن الحب والمستحيل، هي مزيج لتجربة حمدة خميس حيث تختلط الرومانسية بالواقعية وحيث تستخدم مفردات الحياة الأنثوية الخاصة بالعرس، والطفل، والحب، والقصيدة بوضوح تدور حول واقعة «تل الزعتر» بهما الفلسطيني الماسوي العربي وهي حالة وصفية للمشاعر المتوحدة بالطبيعة، والساردة لضروب الألم، والمتشعبة بالأمل وتمثل قصيدتها «قصاصات من دفتر امرأة عاشقة في القرن الرابع عشر» استمرارا لما بدأت في قصيدتها الأولى حيث تزاوج الحب بالسياسة، والرجل بالوطن، والحلم بالكايوس، ولننظر إلى جملة الشعرية في هذه القصيدة.

- «أريدت اغترابي»

إنها تحول مشاعرها الموجهة إلى رداء وزي تلبسه - يغازل وجه حبيبي في شرفات السجون
- وغابائك الموغلات إلى جزر النفي
- «أه إن انتظارك يبحر في قامتي خنجرا،
تلك كانت مدائن غدر
شردتني طويلا
شردتني طويلا
شردتني

أن هذه المشاعر لا يمكن فصلها عن عيون المرأة المحدقة في أحوال الوطن ومساوئته وهي تتلقاها عبر الأزمنة في قصيدتها «توهج إنسان عبر اللحظة الزمن» حيث تعددية الأصوات التي تمزج الأزمنة ما بين الخلفية والماضي والحاضر / السياسي والشخصي / الاحتفاء بالطفولة والحبيب «المثالي» المنقذ الذي هو في حالات تجلي الغياب، وتمضي حمدة خميس لتسرد شيئا من سيرتها الذاتية في قصيدتها «طقوس الحب» حيث يرد هنا اسم ابنها البكر «زيد» لأول مرة غير أن هذه الإشارة ستتكرر كثيرا في أعمالها القادمة حيث أطفالها دائما حاضرون في القصائد سواء كرمز أو مسمى مشار إليه وهي كما تربط الطفولة القادمة بفكرة الثورة كذلك تغزل بربطها إياما بالألم كما فعلت في قصيدتها «لكن وقتكم... في زمني» . إن فكرة الثورة عند حمدة خميس ضاربة بجذورها في الماضي، والمستقبل القادم وما قصيدة حمدة خميس «اعتذار للطفولة» غير خطاب ثوري مباشر ومزيد من الانتظار لتلك الثورة التي تضعها على كاهل الطفولة

بالحياة، والقصة بها فهي رومانسية في المقام الأول غير أنها حاولت أن تلمح جزءا من تجربة الواقعية في شعرها وخصوصا فيما يتعلق بالقضايا السياسية. وقد حدث هذا ضمن تيار كان طاغيا خلال الستينات والسبعينات ورمى بظلاله على التجربة الشعرية في أغلب أنحاء الوطن العربي، إضافة إلى ظروف البحرين الخاصة آنذاك، ونشاط القيادات الوطنية السياسية فيها وخصوصا القومية واليسارية.

يضم العمل الشعري «اعتذار للطفولة» خمس عشرة قصيدة بما فيها مسرحيتها الشعرية القصيرة والمكونة من فصل واحد وتكاد هذه القصيدة المسرحية أن تكون إحدى التجارب المسرحية الشعرية القليلة في منطقة الخليج العربي.

وتتراوح عناوين القصائد ما بين بقايا الرومانسية والواقعية الثورية السائدة في فترة الستينات وعلى سبيل المثال هناك عناوين رومانسية مثل القصائد التالية:

- حوار عن الحب والمستحيل.
- توهج إنسان عبر اللحظة الزمن.
- طقوس للحب.
- تحول الأزمنة الرمادية.
- قسما يا جرح الشعر.
- آفة الوحشة.
- وهيدون جدا.

وكذلك هناك أمثلة لعناوين واقعية قرأناها في جيل شعراء الستينات مثل :

- فوق رصيف الرفوض.
- أغنية من العالم الثالث.

غير أن القصائد أيا كانت في مضامينها فإنها مهورة دائما بفختم الأنوثة الشعرية في مفردات حمدة خميس حيث تستعير صورها ومفرداتها من واقعها كإمرأة والأمثلة على ذلك كثيرة:

تقول في قصيدتها «حوار عن الحب والمستحيل»:

- تأتين كالعرس
أو كالولادة . (ص ٨)
- لك الآن في كل حبة قلب

وحبة رمل
جنين.

- ولا تمنحني غير ثوبك للطفل (ص ٩)

- من يأت بابي يغن

نسجت من الحب عرسا له . (ص ١٠) .

- بلادي تنامين فوق السواعد

إنني حفرتك وشما على صدر طفلي.

القادمة، هذا الانتظار العلامة في قصائد حمدة حيث تقول في قصيدتها «تحول الأزمنة الرمادية»:

هل تأتي شمس الأعراس
يظل على قامتنا الصلوبة
سيف الودع؟!

أما مسرحيتها «فوق رصيف الرقصة» فهي مشهد حوار بين الجبن والشجاعة بسيط وساذج ورومانسي النعنة.

وفي قصيدتها «حكاية نورس اسمه عزة» تربط القصيدة الخليج بمصر والنيل ضمن توجه الشاعر العروبي وذلك الاحتشاد لفكرة الثورة القادمة وهي في قصيدتها «قسما يا جرح الشعر» تكاد تكون قاموسا لمفردات تلك المرحلة الثورية الشعرية سواء بالباشرة أو المفردات الصلابة والدموية حيث تتجلى فكرة الحرف المقاتل والنضال عبر الشعر، تقول الشاعرة في قصيدتها:

- يا جرحي قاتل
- كن قنبلة تنسف تاريخ الأموات الأحياء
- كن صوتا .. يحمل في الثورة.

إن هذا الخلط بين السياسي والشخصي يكاد يكون سمة لبقية قصائدها في عملها الأول سواء في أغنية الروحشة، وأغنية من العالم الثالث، وكتابة على بقعة ضوء، وكبرياء، ووحيدون جدا.

ويمكن تفسير هذه الروح المقاتلة التي طغت على عمل حمدة خميس الأول بانعكاس مرحلة الفن النضالي الذي كان دائما في الخطاب الأدبي في مرحلة الستينات مهتفلا بظروف البحرين الخاصة حيث كانت الحركة الثورية نشيطة وفعالة فيها، وقد التفت هذه الظروف مع صرخة القهر الأنثوي الخاصة بالشاعرة كامرأة تعيش في مجتمع تقليدي بوعي غير تقليدي وقد كان الطريق طويلا ووعرا لكي تستطيع حمدة أن تنطلق من بداياتها تلك إلى أعمالها التي أتت بعد «اعتذار للطفولة» بسنين طويلة.

إن قصائد حمدة خميس الأولى كانت قصائد تفعيلية متأثرة بالشعر الفلسطيني والعراقي وخصوصا بدر شاكر السياب رغم أن الشاعرة تقول إنها قد تأثرت كثيرا بالشاعر اللبناني خليل حاوي، ولربما أصابت تصورها بعضا من سوداوية وتشاؤم خليل الذي التقى بتجاربه الشعرية والحياتية في رؤية لشعر حمدة خميس في عملها الأول «اعتذار للطفولة»، وحوار للكاتب أحمد محمد عطية في كتابه «كلمات من جزر اللؤلؤ» يقول:

«وفي شعر حمدة خميس تبرز للرؤية السياسية، ويمتزج الرمز الشفاف بالواقع المعاش بالتراث البحريني، وخاصة تراث البحر والزرع والنخل وقد تحدثت عن مفهومها للسياسة قاطلة

في حوارها مع الناقد البحريني أحمد المناعي (السياسة من وجهة نظري لا يمكن فصلها إطلافا عن حياتي عندما أعيش وأحس ... وأتالم ... وأفرح ... أكون إنسانة متلاحمة بكل الأسباب والمبررات التي تمنحتني هذه الأحاسيس، عندما أحب مثلا، وأشعر بأنه محطوري علي أن أفعل ذلك أو أن هناك من يمارس تشويها على فكري، هنا أحس بأنني محقورة ... لذا أرفض التشويه ومبرراته، وأكون في هذه الحالة داخل السياسة لأن مبررات التشويه هي عادات أو نظم اجتماعية معينة، وكذلك فالألم يعني سياسة، والفرح كذلك، فعندما أرى هناك ما يهول بين الفرحة وبين الإنسان ويسبب له الألم فإني أرفض هذا الحائل، فالرقص هذا سياسي أيضا، إذن مادمت أرفض فإني أمارس السياسة وأتدخل فيها» «مجلة الأرقام» عدد خاص بالأدب العربي في البحرين، مايو ١٩٨٠» (٦).

ومن الواضح إصرار حمدة خميس السياسي الشعري في نصوصها الأولى مما قد يكون ساهم في ضعف العمل الأول فنيا بسبب الخطاب السياسي المباشر غير أنه أيضا حمل مؤشرات لنزعة حمدة خميس القوية نحو الحريات والتصدي للخطر بحجم وعيها آنذاك.

وإنني أعتقد في تحليلي لقصائد حمدة خميس الأولى مع الناقد أحمد محمد عطية، حيث رأى أن أفضل قصائد الديوان الأول تمثيلا لبدايات حمدة خميس هما القصيدتان الأولى والثانية من الديوان، ففيهما يتعاقب الرمز والحلم والواقع، وفيهما تحاول حمدة بناء مفردات عالما بالشعر، وصورة غير أنها تتلفز — على حد قوله — في ديوانها الأول بعض الصياغات النظرية المباشرة والعبارات الخطابية والتقديرية النابعة من حماسة الشاعرة وثورتها أيضا، وقد جاء الكثير من الخطب بلا كشف ولا رؤية جديدة متجذرة توازي حماس الشاعرة في تلك المرحلة.

ولسوف تتخطى حمدة خميس تلك المسألة في أعمالها التي تلت عملها الشعري الأول «اعتذار للطفولة» ستحاول الغوص أكثر داخل عالم ذاتها الانثوية غير أنها لن تهمل ذلك الاحتجاج السياسي الوطني في بعض نصوصها «والترانيم» هو ديوان حمدة خميس الثاني وقد صدر في النصف الأول من الثمانينات، قصائد «الترانيم» هي قصائد كتبت معظمها في السبعينات وتحمل صبغة تلك الفترة الشعرية إذ تدور حول محاور الوطن، والحلم والطفولة والأمومة وهي لا تمثل خطوة كبيرة ومختلفة في للمضمون الشعري عن عملها الأول «اعتذار للطفولة» غير أن القصيدة تصبح أقصر وأقل مباشرة عن عملها الأول رغم عدم انتفاء الخطاب المباشر فيها.

تتحرك حمدة خميس ضمن منطقة الحصار في الواقع السياسي، والى وصف مشاهد التمرّد على الأوضاع، والحلم بالشورة والتغيير، وامتداد المستقبل الأجل عبر الأنوثة

تارة أخرى ما هو إلا محاولة من الشاعرة لخلق مدينتها الفاضلة المدنية أو «الوطن الحلم». والشاعرة تبحث في أشعارها عن كيف تكون تلك المدينة، عن ملامحها التي تنقب عنها عبر سلسلة قصائدها في أعمالها كلها.

إنها قصيدة غنائية الشخصية في المقام الأول تنوح بتراث المنطقة وبيئتها وتمزج الأم بالروبية والقدرة الكلية ضمن مفهوم الوطن وإعادة الخلق، وتمزج الحس السياسي بأمل إعادة الولادة والنظرة الرومانسية باليوتوبيا لعالم ترجو الشاعرة أن يتحقق.

إن هذا الأسمل القادم يرتبط بالرحم، فمرة هي الأم ومرة أخرى هي الابنة كما جاء في قصيدتها التي سوف تأتي حيث تعيد تصوير المدن المشتهاة وتربطها بالطفلة القادمة حيث تقول الشاعرة.

— «اقرأ:

إن الذي أن يجي... تكونين أنت
وإن الذي لا يجي... تكونين أنت
وأمسح في شقعة البحر دمعي!
— «معاً.. نعلم الحب والخبز
اطفالنا الأنياء».

— أشرأبت دمائي إليك
قلت : هذي بلادي التي سوف تأتي».

إن القصيدة مفعمة بالانتظار الحلم: الثورة، المدينة المشتهاة، البلاد التي سوف تأتي، حمدة خميس ترفض الواقع المشوه وتحلم بكيان جديد للمنطقة. إنه حلم روماني تختلط مفرداته بواقعة الثورة المألوفة في شعر حمدة خميس مثل (العنف، الدم، الرمح، القنابل، وغيرها) وأمازيج التراث والأغنيات الشعبية.

وتحاول حمدة خميس أن توظف الصور القرآنية والدينية في قصيدتها «إشراقات» تتصل إلى معانيها عبر التماس معونة الغامض، والطبيعة، والحلم ووصف الأشياء بأدواتها الممكنة .

تقول

— استقبطني (من بين هذا الصلب والترائب)

ثم تعود إلى اللغة الواقعية المباشرة والمضادة أحياناً لروح الشعر لتقول:

— «وصلي ركعتين:

للطفل في مجاعة الحروب

والرهان:

(قنبلة ذرية

تعيد للإنسان

(الأمومة) والطفولة، وتوظف في «التراثيم» الموروث الشعري الشعبي، وخصوصاً الأمازيج وبعض الأغاني الشعبية، كما أنها تسعى لتوظيف الرموز البيئية المحلية غير أن لغتها الشعرية مازالت غير مميزة في عملها الثاني فيما عدا مخاطبة الطبيعة الموروثة من أنساق الرومانسية الشعرية العربية في الخمسينات متمتجة بواقعية الستينات.

في قصيدة حمدة خميس «أمي... يا مدن البفسج» وكما فعلت حمدة خميس في قصيدتها السابقة «لكم وقاكم. ولي زمني»، في عملها الشعري الأول، فإنها هنا أيضاً، توظف شخصية الأم من جديد رابطة أياها بالوطن والثورة والوعود الجميلة القادمة، كما تستخدم هنا أشعاراً من التراث الشعبي الخليجي في القصيدة، غير أن السياسي برغم وجوده يبدو أقل مباشرة وينحصر أكثر نحو الرمز البيئي للمنطقة رغم أنها وفي بعض مقاطعها مازالت تمارس طقوس المباشرة الشعرية السياسية كقولها

— تحدثني بعد يا أمي
عن العشاق الذين تتأمن فوق أجفانهم
فيمتشقون بفادقهم
وهي محشوة برصاص حنجرتك المشتعل
الرصاص الذي يصهل في دمائهم!

وهي توظف في هذه القصيدة عناصر كثيرة من البيئة المحلية:

«الأفلاج، أسماء مناطق مثل مسافى، والبريمي في الإمارات، السدر، والغفاف وفواكه مثل النارج، والباباي، والرطب، والنخيل وبعض العطور المحلية مثل العود، والعنبر، وماء الورد، والزهور مثل الياسمين، والمشموم وكذلك تستخدم عدداً من المفردات الشعبية المحلية مثل الكواكب، والبراير، وغيرها.

وهي في قصيدتها هذه تطرح هذا الاتحاد الأنثوي مع خلق المستقبل الأفضل حيث تقول.

— «أه من قدرة الخلق في أصابعك أمي»

— أعيدي خلقي وتكويني:

من الضياء

كي أتحد باليلاء والتراب والأكوان

فالذ الأجنة والبصائر والثمره.

وتواصل ذكر العناصر التي يعاد الخلق منها في قصيدتها من (الليل، الربيع، الشتاء، الماء، الأرحام، السنابل، الصراط، الجهل، المعرفة، النار، الثلج، الجمره، الرماد، المطارق، الطين، والحق).

إن ارتباط الوطن بالولادة وبالأمل تارة والطفل أو الطفلة

تكوينه الأول في الخلية)

وركة للثورة التي تحيي في الألوان
والموقف القضية.

ثمة محاولة لاستخدام الطقوس الدينية كمدخل لتعزيز
الجانب الواقعي الثوري، وربط الصلاة و (الركوع) بحالة
الرفض والمطالبة بالتغيير ولكن بشكل مباشر يضعف الجانب
الشعري للقصيدة. ومن الأمثلة على مثل ذلك الضعف نتيجة
لهذه المباشرة المقطع التالي:

« ما بيننا

تعمد غيمة من الكأبة الخفية

ما بيننا

حقل من الألغام

والقنبلة الشظية.»

وتمثل «الألق» بداية القصائد التي تحاول أن تدلف الى ذات
الشاعرة فهي «برثرية» شخشي حيث تقول:

« ترافقني - أينما يمتد قلبي وخطوي:

الكأبة الاليفة

والياس الحميم

والأمل الاجترار

أعزف على الفصول

وأدعو العصفير والريحان

والسدر.»

إن هذه المزوجة بين الحالة المعنوية والطبيعة تمثل المفتاح
الرئيسي لشخصية حمدة خميس في رحلتها الشعرية الممتدة.

ومن القصائد التي تتجل فيها الأنوثة - الشخصية عند حمدة
خميس حيث تربط الأطفال هذه المرة (حرفيا ، وواقعا) بمنطقة
الحلم - الأمل قصيدتها التي تحمل اسم طفلتها (ريم) حيث
تقول:

« فانت تجيئين كالورد

أنت أنا

تنسجين الطفولة بالحلم

والحلم بالاحتمال الجميل»

« ها أنت الآن أهزجتي

وزياد مراجيح حلمي

وها أنكما تفتحان سويًا

أمومة قلبي.»

أما قصيدة الشاعرة (بيروت يا قلبي المحاصر) فهي نموذج
للسرد الواقعي المباشر والممزج بالطول الحلم الرومانسي
متمثلا بعناصر الطبيعة فهي تقول:

« في البلاد التي..

كل شيء يصير السراب الضليل

كل شيء يصير التوجع والمستحيل»

« كل شيء يصير السراب

أو يؤسس للمستحيل

كل شيء يصير قاتلا أو قتيلا!.

أما الحلول فتجلى في الاستجداء بالطبيعة في مواجهة
الحرب، القتل، ولغة السلاح اليومي حيث تقول:

« من يؤسس للنجم أفلاكه»

«إنني أسأل العشب حين يجف»

« من يفتح البحر ويقرأ وجهك الالهي

ويكتب باللغة الخفية صوت عرسك

وهو يهمس باحتمالات الرعود

وبالزوابع وهي تهجس باحتمالات المجيء»

« واستدرت

أفاتيح البحر وأقرأ سر صبرك

والبحر يبكي من جنون الماء في لغتي».

ويتمد الزيف السياسي في شعر حمدة خميس عبر القصائد
التالية في ديوانها «الترانيم» فهي (ملصقات على جدار المدينة)
حيث تعلن حماسها للثورة الإيرانية في بداياتها وتربطها بما قد
يحدث في وطنها هي مزجة ذلك بواقعيته الرومانسية كالأداة
حيث تقول:

« وما حفرت صرختي

غير نهر صغير

يصب إلى الأوردة

فيكتنبي الشجر المتخفي بوهج الفصول

ويكتنبي الشجر المستقر برحم البراكين»

« كيف يهزج الآن صوت الجموع

(يمشهد) عرس من الدم يسطع

أن العروش التي حدثتنا

بأن الجموع قطيع...

تقر قطيعا من الذعر

وليران تكتب تاريخها

بسطوع الغضب.»

وتستمر هذه الروح السياسية في قصائدها (مراجعة في
التضاريس) و (الدم والمهرجان)، وتأتي (الترانيم) وهي حوالي
ست عشرة قصيدة قصيرة كمدخل للملمع الذي سيتطور في
أعمال حمدة خميس الشعرية القادمة حيث تحاول أن تصنع
اللحظة الشعرية - الوضوء. وهذه القصائد هي من تجليات

حمدة خميس الرومانسية والواقعية المكثفة عبر لغة الطبيعة في مخاطبة الواقع مثل:

«وأرسم فوق الجدار
سنايل حب صغيرة
وفيتا بلون النهار»
- أنا الصرخة الموجهة
للحب صدها

لي الوقت
والوجد ماء انفجاري
أنا الصرخة المقبلة»

- «وطني
فاتحة للوقت قرأتك سرا
وتيممت بهجس الشعراء».

وتحمل هذه القصائد العناوين التالية: (دخول - تكوين -
نضوج - قرادة - اشتغال - اشتهاه - تقمص - نشيد - تطاول -
توهم - اقتراح - يقظة - جموح - مخاطرة - رعدة - تشوف).

وفي تقييم لتجربة حمدة خميس في مجموعتها الشعرية
الثانية «الترانيم» يطرح أحمد محمد عطية الرأي التالي:

«ويمثل ديوان (الترانيم) ثاني دواوين الشاعرة البحرينية
حمدة خميس، طفرة حقيقية في عالمها الشعري، إذ يبدو أن
السنوات السبع الفاصلة بين صدور ديوانها الأول (اعتذار
للطفولة) (١٩٧٨) وديوانها الثاني «الترانيم» (١٩٨٥) كانت
سنوات احتشاد ونضج وتجويد، لذا جاء ديوانها الثاني
ليتجاوز بدايتها الأولى الخطابية والمباشرة، وليقفز إلى عالم
شعري مكتمل توالى له كل مقومات الخلق الشعري
الجديد، وتمكنت فيه الشاعرة من أدائها الفني ومن إبداع
قاموسها الشعري المتفرد وعالمها الشعري المميز، ومن شحن
كلماتها وأبياتها وقصائدها بصور الواقع ورموزه ورؤاه.
المتنقاة بوعي وخبرة وثقافة وحكمة من البحرين
والخليج ومن الوطن العربي كله، ومن التاريخ العربي والتراث
العربي والتراث الشعبي، وتضمن خبره الأنثى بهيم المرأة
البحرينية والخليجية مع عبق الرؤية السياسية والرؤية
الفكرية، في مركب شعري بالغ الثراء والإيحاء... تمتاز فيه
صور البحر بمعاناة الفوص بمواويل البحرين والخليج
الشعبية، وتتداخل الصحراء مع النخل وينابيع الماء الحلو
المنبثة في الخليج مع ماء الخليج المالح، وتشكل موم الوطن
موم الذات بلا إسقاط سياسي أو مباشر أو خاطبي، ولكن
بعذوبة، لتعبر هذه المرأة الشاعرة بعذوبة وكثافة وشاعرية عن
عذاب المرأة الإنسان في المجتمع البحريني والخليجي والعربي،
وعن أشواقها وطموحاتها ورؤاه وأحلامها لغد أفضل»^(٧).

ولعل أهم ملامح مرحلة البدايات هذه عند الشاعرة حمدة
خميس إلى جانب الهم السياسي والحلم الحرية هو الاهتمام
بالطفولة والتغني بها حيث يتضح ذلك عبر عناوين الأعمال
الأولى «اعتذار للطفولة» ثم «ترانيم» وغير القصائد التي التحمت
فيها أنوثه للشاعرة كام وأمرأة وطفلة مع كل ما طرحته من
حالات تأملية ومواقف غاضبة ومحتجة، ولحظات استسلام
للإس بعمجة العاشقة للحياة.

لقد بدأت حمدة خميس بخطوات الرفض القبول والمتاح
ضمن مناخ سياسي عربي، يهتشد بصرخات الرفض ويوظف
الأدب لخدمة الثورات السياسية، كان ذلك الغضب يجمل
ملاصحمدة خميس المرتبطة بشجنها ومعاناتها كامرأة
خليجية، كما تخلل ذلك الغضب حالات مختلفة من آمال التغيير
المنصبة في رموز أنثوية شديدة تمثل فيها الولادة والأمومة
أفعال احتضان مستقبل أفضل، غير أن حمدة خميس تحاول أن
تخرج من جلد السبعينات خلال مرحلة الثمانينات والتسعينات
بعمليها الشعريين الآخرين «مسارات» و«أشهاد». هذه
المرحلة التي شهدت تطور قصيدة النثر في منطقة الخليج ونمو
وتطور عدد من الشاعرات ضمن حركة شعرية حريصة على
التغيير وعلى ابتكار وسائل جديدة للتعبير الشعري والدخول في
مناقشات جديدة للتعبير الشعري خارج شعارات المرحلة
السابقة.

في مجموعتها الشعرية «مسارات» والتي صدرت عام
١٩٩٣ ضمت حمدة خميس عددا من قصائدها المكتوبة في
مرحلة الثمانينات وبداية التسعينات، وفي هذه المجموعة
الشعرية يتضح أكثر تأثير شاعرين تعترف حمدة خميس دائما
بتأثيرهما عليها: نوال ويطمان الشاعر الأمريكي ومجموعته
«أوراق العشب» بما فيها من حسية تتوحد مع الطبيعة من أجل
تحرير الإنسان معنويا وجسديا، وتخلل حواريا بأشعاره
الغارقة في اليأس والكرباء التي ترفض الواقع برومانسية
ترفض المساواة.

تمضي حمدة خميس في رحلة تضم إحدى وأربعين قصيدة
تبدأها بعنوان «وقت لكل شيء» وتقدم مجموعة من القصائد
الرومانسية التي تتطلع نحو السلام والمحبة في نفس الوقت
الذي تشرد فيه صور الدمار والحروب وآلام ومعاناة النفس
الإنسانية.

تقدم الشاعرة قصائدها: وقت للحب، وقت للتأمل، وقت
للأمومة حيث تقول:
- «نحن الأمهات
القابضات على العجين
وأسرة الأطفال

لا نريد الحروب
والدمار
والقتل
نريد نارا للرغيف
وطلقا بهيجا
للولادة!

إن هذا الإعلان هو مرحلة انتقالية للشاعرة تحدد فيه موقعها من هذا العالم كامرأة، وام وتخرج من لغة الحرب الدموية (القتال - القتل / الشظايا) الى لغة البيت والرغيف والطلق. وتواصل ذلك في قصيدتها (وقت للطفولة) والتي تذكر فيها طفلها ريم وقيس، ثم أنها تنشغل أكثر بالعلاقة بين المرأة والرجل لا العلاقة الرومانسية البعيدة، ولكن العلاقة الحقيقية بين شخصين بعقيباتها وتوقعاتها. والعلاقة غالبا غير متحققة في قصائد حمدة خميس وهما هي تقول في قصيدتها (وقت للعلاقة):

- «خطان متوازيان نحن
أيها الصديق
خطان متوازيان
قد نتجاوز حد التماس
وقد نتوهم التقاطع
حول الطفولة
لكننا في الجوهر الخفي
أيها الصديق
خطان متوازيان
لا يلتقيان
في شهوة

الروح !

إن الروح القلقة تتعلم عند حمدة خميس، وكلما ازدادت التجربة احتشدت أسئلة الروح القصوى. وتستمر أوقات قصيدة حمدة خميس (وقت للكآبة / وقت للتألق / الصديق) وتأتي قصيدتها (امرأة) لتوقظ الأنثى بداخلها بشدة محاطة بعصب الانتقاد في مواجهة الانطفاء. تواجه الشاعرة تفاصيل البيت والدور الأنثوي والأنا البعيدة رابطة ذلك بالتحقق والوطن البعيد معبرة عن غربتها واغترابها. والجدير بالملاحظة أن معظم قصائد (مسارات) كتبت أثناء فترة حياة الشاعرة في الشام لعدد من السنوات بعيدا عن وطنها.

تنتقل حمدة خميس في معركتها مع الحياة لتواجه تلك الذات الانثوية بكل قلقها تحاول أن تكتشف ملامحها وستتحول هذه الذات الانثوية رويدا رويدا الى محور أساسي في قصيدة حمدة خميس يدل محل تلك الأسئلة الكبرى التي فرضتها عليها

مرحلة الستينات والسبعينات وأبعدتها عن أسئلة وجودها الحميمة الى شعارات وخطب سياسية كان الجميع يكتبها في سلة واحدة.

نتناول قصيدة (صلصال) الروح والقلب والجسد إذ تقول.
- «هذه الروح
يا هذه الروح
من أنت

أي لغو يصوعك من مبدأ الوهم
حتى حضور التوهم
لماذا أسميك روحي
وأزعم أنك أنت .. أنا
جسد / قوقعة
وأنت هلام
راسما خطوتي
في رمال الحياة!
ما الذي يجلد الروح؟
هذا المتأه؟!

تتطور قصائد حمدة خميس في مجموعتها «مسارات» فيما يتعلق بحضور الأنا الانثوية فتحاول إخراجها بتمرد من حدود ربطها بالوطن ورمزيا، وتوظفها التقليدي في دائرة الأمومة والطفولة. هنا تتحول الأنا الانثوية الى أنا ناطقة، متململة تبحث عن مداخلها وخلصها منصرمة من فكرة التوظيف الشعري التقليدي. أن الشاعرة هنا أكثر تمردا من أية مرحلة سابقة في قصائدها وفي بحثها عن ذاتها كامرأة كما توضح القصائد. تقول في قصيدتها «مساواة»:

- هانذا

عارية من زيف التواريخ
مسيجة باحتمالاتي
الكامن في روحي
راسخ في جنور أعماقكم
إنني أنضو غلال الصيد
وشباك الأنوثة العتيقة
وأنتظم في صفوفكم
كائنات من حليب واللق
من فولاذ وحديد
ليس لي
ما ليس لكم
لا أعلو
ولا أأندنى

بوابات الصباح
تغزل مواعيدها لنا
لا يتقدم أحدنا على الآخر
ماذا يعني الصباح
دون امرأة ورجل؟!

تصوب إليه، حيث تقول في قصيدتها
- «هذا الذي الآن
ليس لي

الرجل الذي يستحم
قبل أن يغتسل بجسدي
ليس لي

الرجل الذي يتعبه الركض
في متاهاتي
ليس لي

الرجل الصقيل الذي
يهندس أظفاره
قبل أن يخدش رتابتي
ليس لي

الرجل الذي يشبع ما حولي
وينسى جوعي
ليس لي

هذه الجدران الصقيلة
ليست لي
البيت المدجج بالعادي والمألوف
ليس لي

البيت الذي يؤطر معتقي
ليس لي
الفرس المظمم باللجام
وبالسروج
ليس لي

البراري
ولي

فجر المراعي
لي

صبوة الفرس
الطلق
ولي

تيه الايائل
لي

البهاء
وهذا الكون
لي!

إن الشاعرة تنتقل من عالم بداياتها وتحدد صراعها مع

تزداد لغة الشاعرة ببساطة واختزالاً، ويقل ضوضاؤها
بتعدد القضايا وتبحث بآداة وتأمل عن تلك الذات التي تعي
شباكها وشركها. وتستمر قصائدها المتأمله والمحقة بالحياة
والطبيعة مثل (العويل/ مياغثة/ تقاطعات / صدا/ شروود/
تقسيم).

يضم القسم الثاني من مجموعة «مسارات» قصائد معنونة
«صليب الرماده تبدأ بقصيدة «نصائح» الموجهة لابنها زياد
ثم «الشرك» وهي قصيدة تمثل استمرارية التسالمية في عالم
الانوثة والمشاعر والطبيعة وتأخذ موقف الاحتفاء بالحياة
تقول.

- «في الأعالي
أبعد من نجم لا يطاله الكشف
إله أزي قديم
وانت

يتربع على وجعي
فأخفق
أخفق

أخفق
في تطاولي وأستحالاتي
وريقة صغيرة تهبط
وريقة صغيرة تعلو

ووحدهك
قابض على صولجان الخلق
وجوهر الكلمة

وقلبي؛

ومع قصائدها (الضلالة / الرسائل / الكائنات الجميلة)
تتطور مفردات حمدة خميس في ضوء شفيف ورقيق وتصبح
هذه المرحلة أكثر وضوحاً من المرحلة التي سبقتها كما يتحقق
للشاعرة خفوت المباشرة ونمو الجماليات في اللغة الشعرية عبر
الوصف / والأحاسيس / والسرد.

وفي قصيدة حمدة خميس (ما ليس لي) تعلن رفضها
للمذكورة العادية وعالمها المغفل وتتمرد على دورها الاجتماعي
التقليدي ويتنامى الصراع الذي طرحه الشاعرة مع تطور
تجربتها مع الذات والآخر وتحاول أن تستحضر عالماً جديداً

لكي أعرف السر فيها
وأعرف
أن الخروج إلى ضوئها
يقضي الهدوء الطويل!*

ولكان حمدة خميس تقتصر بهذه القصيدة رحلتها معها...
ضوء ذلك الشعر الذي كان نارا تشتعل في الخارج ثم أصبح
شعلة في الداخل، في روح الشاعرة، وأنشأها الكامنة عبر التاريخ
في الأعماق، هناك.

المجموعة الرابعة والأخيرة للشاعرة هي «أصداء» تضم
ثلاثين قصيدة وقد صدرت في عام ١٩٩٤. وقصائد هذه
المجموعة هي مزيج من هموم الوطن وحبه مصحوبة بغربة
حمدة الممتدة داخل الوطن وخارجيه مختلفة بقصائد الحب
والاصدقاء والأطفال ومتوحدة بفردات الطبيعة مضاف إليها
صورا من الحياة وسفرية سياسية من التحولات في الوطن.

وقد تكون الإضافية الحقيقية لحمدة خميس في هذه
المجموعة هي المحاولة الجديدة للقصيدة السياسية ضمن نسق
أرض من قصائدها السياسية القديمة. وخصوصا في قصيدتها
«ريشة النسرة» (من سيرة التكوين) حيث تمثل هذه القصيدة
تحولا مهما في خطاب حمدة خميس الشعري حيث يفتني
الباطن ويتحول الرمز إلى واقع كثيف في القصيدة. كما أنها هنا
تعتني بالأسطورة وصناعتها عندما تطرح الهم الوطني
الحاضر - الدائم - دلالاته الشعرية في وصفها لمنطقة الخليج
وتحولاتها.

تقسم الشاعرة قصيدتها إلى حركات شبه سيمفونية

١ - الحركة الأولى: نشوء حيث المرأة تعود كرمز للوطن من
جديد. تقول الشاعرة:

- «فضة الكون

تجمع ذراتها

تستحيل

على هيئة امرأة

تلف عليها

سوارا من المهرجان

وتحلا يتوجها

ثم تهبط شامخة

وتهبط هادئة

وتهبط عاشقة

من

مياه

الخليج.»

الحياة والانا عبر اكتشاف وكشف متان للذات والآخر، كما أنها
تطور موضوعها كإسراة في قصائدها المتلاحقة. إن رحلة حمدة
خميس يمكن أن نلخصها عبر محطات تمثل التالي:

النثالية - الصراع - كشف الذات - كشف الآخر

الانثية

الوطن

الأمومة

الطفولة

الذات

الصراع - الآخر - الجماليات

الحب.

إن مجموعة «مسارات» تكاد تكون الأفضل تمثيلا لحالات
حمدة خميس الشعرية المختلفة، إذ أنها تضم نماذج من تجربتها
الشعرية تعكس مراحل مختلفة من رحلتها بما فيها بداياتها.
تبدأ المجموعة بالجديد من الموضوع فالأقدم وبذلك فإنها تمثل
تقدما متوازنا لتجربة الشاعرة ورسدا لتجربتها بشكل عام.

تتوالى قصائد العمل: (ترويض / اختلاف / حالات / العودة
للطفولة / تشكيل / النجم والذلة / ملكية / الصمت / الموائد /
الوصية / اختيار / جمر / تكوين / بدخ / المسألة / قطرة في
القلب / تدوير (حيث تكتب الشاعرة رحيلها ومعاناتها لأسباب
سياسية) الشهيد / تناقض / إفتراض حيث تعبر عن وحدتها
ووحشتها / الهدايا / الصليل (حيث تكتب للمقاومة الوطنية في
جنوب لبنان) إيقاع / تسلل / رماد / هذا الإنسان / مروق /
جس راق (وهي قصيدة لعامل البناء الهندي في الخليج).

غير أن كل ما كتبه الشاعرة في «مسارات» يقودها إلى حالة
التأمل المطلق وسؤالها العميق الذي يلمس وجودها وشعرها إذ
تقول في قصيدتها الأخيرة «متاهة»:

- «في البدء كانت بدايتها مفتوحة

مثل قلبي

أخذت بيدي

دربها سالك

والطريق إلى وعرها سالك

كنت موقنة أنها راوغتني

لكي أمتحن خطوتي

راوغتني

ولعلها المرة الأولى التي توظف فيها الشاعرة المرأة بشكل اسطوري رابطة إياها بالوطن دون صفة الأمومة أو الطفولة التي كانت تسبغها على ذات الأنتى — الوطن في قصائدها الأولى. وتستمر القصيدة ضمن الحركة الثانية (التباسات) والحركة الثالثة (التجلي).

والشاعرة تفعل التقطيع نفسه في قصيدتها السياسية التالية (الأرض) حيث تطرح الدلالات السياسية في سياق سيمفوني يشبه قصيدة (ريشة النسر). تضم (الأرض) مقدمة للحركة الأولى ومقدمة للحركة الثانية تقول فيها:

— «تمر الهراوات على جسدي
ما إن تمر ...

حتى تغل يداي الى عنقي
ويغل الكلام
ويطش الكلام

ويطش بي
قلق موحش
وزئير احتدام
لا يشار إلينا
ولا نستشار

نحن الرعايا الرعاع
وهم الأوصياء
ولم يوصهم

أحد
لم يوصهم
أحد

وتمثل بقية قصائد الديوان تنويعات على الاختزال الشعري تكمل ما بدأت الشاعرة في مجموعتها السابقة (مسارات) ضمن نفس الروح الشعرية وتطلق على مجموعة القصائد عنوان (الينابيع) وهي تضم (تعب، دهشة، احتضان، بنوك، سؤال، قلق، احتجاج، رغبة، غربة، قطعة، مؤتم، طرافة، زيارة، وحشة، أزواج، شرق، حب، توصل، الطريق، السدم).

لقد نشأت حمدة خميس في بيئة تقليدية شهدت انقلابا سريعا في ظروفها الاقتصادية والاجتماعية. إن قصيدة حمدة خميس هي قصيدة الذاكرة، البسيطة، والمتأخية مع الضحايا سواء في وطنها الصغير أو وطنها الأكبر، وقد عاشت الشاعرة سنوات ثورية شهدت المنطقة وانعكست عليها حيث وجدت ذاتها فيها فعبث باستمرار عما هو ضد القهر. كان طبيعيا أن تبدأ بالسياسي المشتعل لكي تصل إلى منطقة قهر الأنتى فيما بعد ضمن مقدرات ظلت محتفظة بكنهه شعراء الريادة للقصيدة الحديثة. كما أن تجربة الشاعرة الحياتية سواء الغربية القسرية أو الاختيارية خارج أسوار الوطن ودخله إضافة إلى تجاربها

الحياتية الشخصية الزواج / الولادة / الأطفال / الطلاق والعلاقة التي تبحث عنها ضمن مساحة الرومانسية في البدء ثم وعي الأنتى المستيقظة فيما بعد كل ذلك قد شكل جسد القصيدة عند الشاعرة حمدة خميس والتي كانت من أوائل الشاعرات اللواتي بدأت مسيرة القصيدة الحديثة في المنطقة.

وهكذا فإن حمدة خميس تمثل بداية الخيط لرحلة ما بعد نازك الملائكة وفدوى طوقان حيث يختلط الهم الوطني بقضايا المرأة ويبحث عن ذاتها. إن في قصائدها جرأة السياسي، وحياء الأنوثة في البدء، ثم صرخات الاعتراض التي تتأمت بقوة فيما بعد. كل ذلك مصحوب بروح تأملية تحاول الخروج من كآبتها وأحزانها للوصول إلى حكمة ما، ربما حكمة الأنوثة والخلق في آخر الأمر.

ميسون صقر: شاعرة موشومة بالآرث

ميسون صقر القاسمي شاعرة ورسامة من الإمارات، عاشت معظم سني حياتها الشابة في القاهرة، حيث قضت أكثر من أربعة وعشرين عاما فيها بسبب وضع خاص تعرض له والدها والذي كان حاكما للمشاركة في فترة زمنية سابقة. أصدرت أربعة أعمال شعرية وأقامت العديد من المعارض التشكيلية. أصدرت ميسون صقر المجموعات الشعرية التالية:

- هكذا أسمى الأشياء ١٩٨٣
- الريحقان ١٩٩٢
- جريان في مادة الجسد ١٩٩٢
- البيت ١٩٩٢

وقد تطورت تجربة ميسون صقر الشعرية في ظل حركة شعرية حديثة نشطة في القاهرة — ضمن بدايات ميسون الشعرية — حيث كانت فترة نهاية السبعينات فترة نشطة شهدت تجمعات أدبية مثل جماعة «إخاء» و «أصوات» وغيرها من المجموعات التي كانت مهتمة بنصوص قصائد التفعيلة والنثر ضمن مضامين تجديد للقصيدة وتحاول أن تواكب تطوراتها العربية والإنسانية.

تنمو تجربة ميسون الشعرية — الإنسانية في أعمالها الشعرية الأربعة عبر لغة فريدة، أنيقة — حميمة — وخاصة ، لغة مرسومة بدقة للشاعر. وصدقها، وبفلسفة خاصة ذات رؤية تحاول أن تزوج بين الباطن والخارج.

وإذا كان عنوان أحد أعمال ميسون الشعرية «جريان في مادة الجسد» فإنه عنوان ينطبق على روحها الشعرية في كافة أعمالها منذ عملها الأول «هكذا أسمى الأشياء» وبعبرها — «البيت» و«الريحقان».

إن ميسون بارتباطاتها الإنسانية — الشعرية ومحاولاتها المتعددة لحضن العالم ولوعي حضورها الإنساني الشخصي

رابعاً : اللغة الميتافيزيقية – الماورائية وهي لغة لا علاقة لها بالفكر الديني، بتاتا، بل إنها وفي هذا المشهد بالذات تبدو محطمة لانصنام العبادات التقليدية. إن اللغة الميتافيزيقية لدى ميسون هي لغة تعتمد على مفردات الجسد، من جديد، وتوظيفه وظائفه حلمية طارحة شقافية خاصة عليه عبر لغته، وخصوصا عندما تتحدث عن الحب، والحزن، وأفرانها الخاصة، وأشياء ذاتها.

إن قصائد ميسون صقر هي قصائد نشرية محاطة بموسيقى كلاسيكية، مفرداتها قوية، ولغتها واضحة، ومعانيها قوية، هي لغة الحلم بتجسيد العبارة الشعرية التي تركز على الصورة – الإحساس. اللون، الجمادات، الروائح، والذاكرة الفولكلورية، أحيانا، كل تلك هي من أدوات ميسون الشعرية في قصائدها. ولاشعار ميسون صقر خصوصية رائعة في تأنيث هذا العالم حيث تأتي بتكبتها الخاصة التي تجد جذورها في الموسيقى أكثر من الانكسارات النثرية على لغة الشعراء الرواد وأسلوبيتهم. إن لها ذاكرة خاصة، ومفردات عالم مميز. وهي أقرب للشاعرات الخليجيات والعربيات الى عالم التحرر النسوي، الداخلي في نصها الأدبي فهي بعيدة عن الابتذال والشعارات، حيث استعمالها للغة الجسد الأنثوي تتجاوز المحاولات الأنثوية والذكورية «النزارية» (نسبة الى نزار قباني ولغته الخاصة في التعبير عن الأنثى) فهي لا تقدم الجسد بلغة الاثارة الجنسية او بذاكرة المفهوم المعتمدة على جماليات القبح، إنها تقدم الجسد الأنثوي كمفردات لعالمها الشعري بخصوصية، راقية، توظف فيها إحساسها بغيرية الوعي، لا التشويق.

في العمل الشعري الأول «هكذا أسمى الأشياء» للشاعرة ميسون صقر تتفتح ظاهرة التوحد الأنثوي التجسدي بالقضايا والحالات الشعرية التي تطرحها. ويأخذ الخطاب مفرداته من الجسد والروح الأنثوية بشكل مغاير ومقدم للسائد. ويمكننا تتبع ذلك عبر نماذج شعرية مختلفة سطرناها في النصوص للتدليل على تلك الروح الشعرية الأنثوية وهيمنتها.

تقول الشاعرة في قصيدتها «العرس عند الضفة»:

– «ها أنا المشوقة كالسيف

في وجه الكآبة

أظل شجرة مباركة

بالختان والبيكار

والخوف والترنيد

والآهة الشجاعة

فباركوني

أصير حفنة من تراب الولادة

أو برزخاً من سديم الطهارة».

والتاريخي تلجأ الى لغة الجسد، لترتقه تارة وتعيد ترميمه تارة أخرى، لتدنه وتحضنه، وترثيه مهتما في أحيان أخرى.

النسيج الذي يمتد في ذاكرة ميسون.. ذلك النسيج الذي تتعدد ألوانه هو محاولة ميسون للقبض على جسدها الشعري الخاص. ميسون معنية بميسون ومحاوله فهم الذات وتامل صلاتها بالعالم، العضو والجسد، التوحد والانفصال. صلتها الشعرية كتشعب شرايينها التي تمتد حتى الجدران والسلالم والشوارع والمدن والملابس وغيرها كما هي ممتدة بتأملها الدموي لتلك العلاقة مع الأم والأب والبيت التاريخي، بغوضه النفسية التي فرضها وغرسها في طفولة ميسون التي تقدر أن تاد نفسها وتحضنها كطفلة تخلصا من ماضٍ مريب وجارح أهدى ميسون الحزن وفوضى التاريخ.

ومن ملامح مستويات اللغة الشعرية التعبيرية عند ميسون:

أولاً : اللغة الأنثوية التي تصنع صلتها بالمفردات والألفاظ تعبيرا عن كينونة شديدة الاندماج مع واقع الشعرية الذاتي – النفسي حيث لا تغفل ميسون عن تلك الذات الأنثى وخطابها المفتوح الى العالم فهي تتحرك عبر معانيها بيقظة الصلة الأنثوية مع العالم سواء عبر تحسسها لسلامور أو جراحها أو جمالياتها بما فيها جماليات الفرح والحزن.

ثانياً : اللغة الفلسفية التأملية التي تتلجس ذاتها الشعرية بحكمة ما... حكمة خاصة بميسون، غالبا، ما تأتي من دراستها لتقاطعاتها مع العالم، موقفها منه، ومن الآخر والذات.

ثالثاً : اللغة الرمزية التجسدية وهي لغة تطغى على كل شيء في قصائدها السياسية والحنينية فهي تستخدمها في قصائدها عن صبرا وشاتيل، وبروت، وبغداد، ومصر، والخليج.

إن تلك اللغة التجسدية تخرج القصيدة السياسية عند ميسون من فجاجة السياسي والمباشرة الوصفية والخطابية حيث تتأمله بأنوثة تجسدية فائقة تتمثل فيها ذلك الحدث السياسي الدموي – القمعي بذاكرتها الأنثوية التاريخية وتجسدها الخاص، وخصوصا في عملها الشعري الأول، «هكذا أسمى الأشياء».

والشاعرة تغفل الشيء نفسه في علاقتها الحنينية مع الخليج سواء عندما كانت تتحدث عنه عبر المسافة، حيث عاشت معظم سنواتها الشبابية في مصر بعيدا عنه، أو عندما أعادت اكتشافه وانتقلت إليه. إنها تعتمد في صلتها معه، على ذاكرتها الحنينية المشوشة والمضطربة بسبب حالها التاريخية الخاصة، وانتماؤها القبلي الذي تضمنت أحداثه المأسوية انعكاسات عميقة ضربت بجذورها في ذاكرة ميسون – الطفلة، ميسون – الشاعرة.

في الروح، وخروجها من وراء المزلج الى ساحة الطحن حيث يوازي
جسيم الصمت جسيم الخارج كغزل انتهازك مزدوج للأنوثة.

وتقول الشاعرة في القصيدة نفسها
- «يا حبيبي الذي يكبر معه
أطفال حبي

قد ماتت داخلي امرأة
ولدت داخلي امرأة

وأسقطت كاستدارة الربيع للربيع».

إن امرأة جديدة تواجه تلك الأنوثة الخرساء، امرأة لا تواجه
الجسيم بل الربيع للورق من أشجار وغصون الصورت الذي نطق.
وتستمر ميسون صقر في رصد التحولات التي تحدث لـ «لاني» التي
تخرجها من صمتها مفتخرة عنواناً يذكرنا بقصة آدم وتعلمه
لأسماء حيث تقول الشاعرة في قصيدتها «هكذا أسمى الأشياء»:

- «امرأة تتحول أفعى.. تتلوى

تغام على سرير الموت مسمومة

وعلى سرير الأرض.. تقجع كالنساء

تختفي جسداً جميلاً

امرأة أخرى تتحول أفعى

وثالثة تتحول، ورابعة وخامسة

جميعهن يتلونن أفاعي

وهذا الوقت المكعب الصامت

يمر بتجربة المخاض...

لكنني أخلع جلدي الثعбاني

واليس امرأة عادية

أسكب سمي وأجذب من أحب

أشيد في عالمي مدناً كبيرة القلب

وفي حلمي المتكون، أتقي الرضاعة، وأنهمر

وحين يفمسونني في النطق... أختنق

لكنني أعود في شكل آخر».

إن تحولات الأفعى لدى إناث ميسون صقر هي تحولات تخرج
من جسيم الصمت والمدنية محاولة الفكاك بجدها ضمن وجود لا
تستطيع أن تطلق أو ترحم، أنه وجود الحيلة الأنثوية المعهودة في
المدن الخائفة ذلك الذي يجذب إليها من وما تحب حيث تشيد في عالمها
مدنها الشامسة مقلصة من رداء الرصانة المفروض عليها لتنهمر
غير أنها هذه المرة تجد أن وجودها هو حضور العنقاء التي تدخل الى
النار وتخرج منها بولادة جديدة.

إن الخارج هو الجسيم بالنسبة للشاعرة فهو الخوف، والقتل،
والقهر، والداخل هو الطمانينة، والملم، والوجود الذي يمكنها أن
تعيش فيه. لذلك فإن مفردة الجسيم تتكرر في قصائدها، فهي هي
تقول في قصيدتها «بياديني الحلم».

- «حين أفتح جحيمي للقادمين وأتفر متألفة مع نفسي

إن قصائد الشاعرة السياسية في عملها الأول تعتبر نموذجاً
واضحاً لفعل التأنيث وإضفاء ظلاله على كل ما يحيط بها فهي
تتحدث عن المآسي والأحداث السياسية بتلك الصيغة، وانظر في
القطع السابق، الى استخداماتها المفردات (الختان، البكارة،
الولادة، والطهارة) وذلك التوحد الأنثوي الكامل بالحدث.
وكذلك تفعل في قصيدتها «وردتان تخلعان سكونهما وقمر في
الدم يستحم حيث تدور القصيدة حول مذابح صبرا وسانتلا
في أجواء بيروت والمخيمات الفلسطينية ويأخذ «الأحمر» رمزا
للسياسي الفجائي، والأنثوي المسكوب باختلاط كامل إذ تقول
الشاعرة.

- «الأحمر يصبح رمزا.. دماً.. وردة

هذا الأحمر الفجائي

في الرائحة المسك

إن قصائدنا.. في ملايسنا

يتصدر الجرح».

وفي قصيدتها، «وكننت تعجل وجه النهار» ورغم أنها تتحرك في
سياق الوطن والوطنية غير أنها نموذج واضح لبدايات ميسون
وتأنيث القضايا في محاور الحب والجسد من وجهة نظر الأنثى إذ
تقول الشاعرة.

- «الزمن فعل ماضٍ

وأنا على جسد الأنوثة

مسببة للاحتمال

بكر أم لمدى الشاسع جرح

أم جسد قلص

قمر بين حرفين

فامتشق رمحا

وانثني يحمل الخصوبة».

إن هذا التأمل الاستكشافي للذات حيث يمر السؤال والاحساس
عبر تلمس الوجود الأنثوي الخاص ينمو عبر القصائد بشكل مدوّن
ناقل إيماءاته التي تحاول أن تؤنسن الوجود، عبر التأكيد الذاتي
لحقيقة أن ذلك الصوت ينطلق من حقيقة وجود «الذات الأنثوية».

تقول الشاعرة في قصيدتها «الاستدارة»:

- «قالتني المدنية

رجعتني

اغتصبتني

كننت خرساء

أخاف على بكارة الأشياء

أتقي الجسيم بصمت الجسيم».

إن قانون «الصمت الأخرس» هو مواجهة الخوف اللخوف. هذه
الذاكرة التي ترى الأنوثة في خيانة الضحية المحاصرة بفعل القتل،
والاغصاب والتي تواجه كل ذلك بالفخرس خوفاً على بكارة الأشياء

أنثر روعي للروح وللجوع وللبياتين وللأخضر المتورد
في دائرة الحزن أو قلب الجحيم
أصبح ياقوتة عشق
محمولة فوق أسنة الرماح وردة مؤودة من
دماء العشرة.

تطرح الشاعرة أمام جحيم القادمين / التآلف مع النفس وأمام
جوع الروح / الأخضر المتورد / تصبح ياقوتة عشق / على أسنة
الرماح ووردة مؤودة من دماء العشرة
إن انتصارها في كل هذه المفارقات يتأتى عبر الجماليات التي
تخلقها إزاء القبح، والقسوة، والمصادرة وفي الأخضر تتجل
تجسيبات الروح الانثوية عبر حالاتها المتعددة.
وفي انتصارها للأنوثة تجر الشاعرة ذاكرة القارئ بما حدث،
ويحدث في أجواء العشرة فيها هي بقوة وغضب تصف الحال في
قصيدتها، «هنا زمن اللاه إذ تقول:
- أدركنا عفن الصمت

لكنهم وضعوا في حلقنا ماء نار مذ كنا صغارا
ووسمونا وشما محروقا بالألأة والربع
غطوا الوجوه بالبراقع وقالوا خاطئات
تمرغن في الرفض والكلمات المخنوقة
بسطوا الخوف
فحملن الخطيئة».

من ثقافة الصحراء يبدأ جرح الشاعرة لكنه لا ينتهي رغم الحلم
الذي يتكثف داخل روحها، ورغم الحرف الذي يمثل مطيتها التي
ترحل بها بعيدا عن ذلك الجرح. تقول الشاعرة في قصيدتها «إني
أحتميت بالصحراء»

- «أبها الحقيقة الحلمية
إني فجعت حين اقتربت منك فوجدت وجهك
جامدا كصخر لا يلين

وحين حاولت أن أغرق قلبك بشوكة الحب المبهج
تسربت كماء من بين اليدين».

إن الاختفاء بالصحراء هذه المرة هي عودة الأنثى إلى كهفها حين
تفشل تجربة تجسد الحلم فيما يحميها سواء كان الرجل الذي تحبه
أو الحلم الذي يتحول إلى جلود وسراب ماء.

في عمل ميسون مقصر الثاني «الريهقان» تحشد عددا كبيرا من
القصاصات كتبها بين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٩ متممة ما بدأت في عملها
الأول بإخلاص خاص لقضاياها ومشاعرها ويحتثا عن تلك الذات
الانثوية. تقول الشاعرة في قصيدتها «دجرح لامرأة مورثة»:

- «فوق ساحتي

أفء امرأة موشومة بالآثر
متوضئة بحليب القبيلة
عاجزة عصفائر جنتي

أفراسي وقرساتي
وعبر سكوك الصحراء
أرضع نذري
لكن قلبي
يلمس الصواب والحقيقة».

إن روح الشاعرة لا تنزه وإقبحها، فهي تعلمه وتعيه جيدا
وتواجه لكي تنفذ من الاستسلام لدور الضحية الدائم. إنها امرأة
مقتلة بالإثر ومنتمية لدماء القبيلة ترضع نزفها وتستمد منه
قدرتها على تجاوز آلامها: خارجها مجروح وداخلها يميز بين
الصواب وما يواجه في الحقيقة. إنها أنوثة الوعي التي ندرك جيدا ما
يعتزل في داخلها وهي مصممة على إنقاذ بقايا الروح من لوعة الواقع.
وفي قصيدة أخرى للشاعرة بعنوان «سما لا تبرح» تقول:

- «سوف أطرح الآن الأنوثة
كي استبي
أنوثة مرجومة
وأحصنة مضرجة ملغومة
وأنظفي» في الزبد
سيقولون استمسكت بالخيوط الواهي».

إن هذه اللعبة التي تمارسها الشاعرة، في الهروب بروح الأنوثة
من جحيم الخارج، تتلون وتتغير وتعتال على الخارج السلبي من
أجل أن تحيا بعافية مهربة من لغم الخارج. ولعل معظم قصائد
«الريهقان» هي محاولات مختلفة لقول تلك الحالة التي تنتشب
الشاعرة في الدفاع عنها والانفلات بصوتها بها بعيدا عن الرجم.
ولعل هنايون عدد كبير من قصائدها يشير إلى ذلك مثل: (توجد،
النار الجوهرية، تقبع بأرضية السوال، صحراء انتظار، أول الكلام،
خلف أسوار البليارد، مجزوءة من موتني، حصار المصار، انفلاتني،
بزوغ المرأة الأني، ما تسوله نفسي).

تقول الشاعرة في مقطع من قصيدتها «لحظة من الزمن الطلي
الثاني»:

- «أعود كي أحادث نفسي
كيف حر الحب قلبي

نشل أحرزاني من جمر الرحيل ورياح الشتاء
المعلو بما يتساقط على جيد امرأة خليجية
بلا وطن ... ترحل في غياب الصمت من حيز
إلى حيز، تصحبها الراتبة ... لا تلوي على شيء!!
وأقول سوف أأفاجئ بالجمامة التي كسرت
حاجز الزمن».

حديث النفس، مدعاة الحرية ومفاجأة الحمامة التي كسرت
حاجز الزمن هو قول واحد لبزوغ حضور تلك الذات الانثوية في
خطاب الشاعرة لنواتها للدركة من أي حيز جغرافي وحضاري هي
قائمة. تعلم جيدا ذلك الذي تركته وراءها - للماضي الزمن - وأي شيء

كان عليها أن تخترق بجناحها نحوافقها الذي تنقله بحرية الحب.
وتقول الشاعرة في قصيدتها «امرأة ترحب الصحراء».

«وأنا المرأة النخلة - المرأة الشرخ

الماء قانون انسجامي

الجدار توحد روحي

قلبي للوردة المخنقة

وأنا امتزاج الفراغ

زوجة الفضاء

المرأة - المرأة».

كانما كل قصيدة جديدة في تجربة ميسون هي منسقة إضافية
لعمل البحث عن المرأة بحريتها وناتها اليعقيدة. كم هي تحتاج الى
رحابة لا جدار لها كي تكتمل هندسة ذلك البناء ولهذا هي زوجة
الفضاء وامتزاج الفراغ الذي يحاول أن يجد وجوده خارجا من
حصار الشرخ وثقافته.

ويأتي عمل ميسون صقر الشعري الثالث «البيت» ممتعا لتلك
الهندسة، والروح الانفلائية التي تحاول الخروج الى فضاءها. في
«البيت» انسقة للجدران والذاكرة، وتأتي تلك الانسقة حيث كل
شيء له جسده المكتمل بذاكرة امرأة البيت - القلعة إنها ذكورة سوداء
لا يفتحها غير عالم الحلم والذي يحاول أن ينهب الى ما هو أبعد من
الجدران والسلالم.

«دخل البيت، بين الحشرات» تفتتح الشاعرة بيتا بنص مفتوح
قائم على السرد الشعري لما يشبه الحكاية: حكاية السيرة الذاتية
للشاعرة (الأم، والبيت). تصف عالم ذلك الصدود حيث
الجمود، وحيث هي ترسم أو تكتب الشعر لتصنع الحركة في عالم
الحلم الذي يحاول اختراق صرامة الطقس البيتي.

تقول الشاعرة في النص:

«لم يكن سقوطه اليوم إذن سوى اقتصاد في امتزاز

البيت كقيمة يارتباك نحوها، وتفكيك في اللغة».

وأذكر أنني كنت أتحدث مع صديق لا أفهمه ويتخللني
ولا يحبيني، وأدخل عاطفته المشبعة بالتوحد عن هذه
الحركة اليومية في المكان الحاد، وعن هذا الموت الذي يفكك
تركييب قيميما التي انتظرت طويلا، ويخلخل صرامة
أبديتاتنا حتى ظلنا نتحرك في أمكاننا طوال اليوم ثم ما
لبثنا أن غيرنا ذلك المكان الضيق الى اتساع الروح».

إنها تقدم لما تعود أن تقول في رحلتها حول هندسة الروح
وانفلاتها من حصار الجدران الجاهزة بمشاعرها الصارمة. وتقول
في مقطع من نصها «التجاعيد على الجدران»:

«فما الذي يعنيه المكان؟».

ابتداء للذاكرة تنهش قطعانا من الماشية تسير الى منبع
ماء وعشب في الوادي النحصر في الضفة الأخرى والذي
يندرج في أسفل التكوين الأنثوي لجسد المرأة نائمة في
العراء. نوافذ بيتها مفتوحة على رجل ساهر على شهوتها،

نوافذ حزننا باقية للأبد تقور، ملونة بالزجاج المهشم
والبليسان».

توصيف لحياة الجنس، الشهوة، الغذاء وطقوسه، نهم الجسد
المغلف بين الجدران وراء عادات وتقاليد السري والمفصوح هذا هو ما
تتحدث عنه الشاعرة وتحاول أن تجلوه في «البيت».

ومن مقطع من نص بعنوان «اختبار اليقين بالنظر، اجتياح الحلم
بالرؤية المضخة» تقول الشاعرة:

«هو بيتي... رؤأي من خلالي والتنفس فيّ

هو البيت المقدس ولا بيت لي

كانه المهذوم على قمة رأسي، والأب

العجوز واقف أمام تسربي في الصراخ

أو كان كله غرفة واحدة تضم أشخاصا،

لكنها تحاول أن تخرج من تلك الغرفة - هي التي لا بيت لها لأنه
مهذوم فوق رأسها وما أبوها سوى تلك الغرفة المغلقة التي تضم
عددا من الأشخاص وهي تحاول أن تنفلت، تتسرب، تطير كلها أفعال
للخروج من مسام جدران الحصار. وتسرود الشاعرة ذكرياتها عبر
قصائد «المسطور» «رائحة الزعفران، نزييف الدم» لكنها ليست
ذكرياتها البصرية المباشرة بل هي ذكورة الحصن أو الذاكورة
السياسية، العاطفية ليسون القاسمي. وحينما تصل الى سلالها تكتب
عنها في نصها «سلام الروح».

«وأينذا في الربيع كي أعصفها وأرجع القلب للغتي الأولى
حيث الأساطير موقلة في ذاكرتي، والحب ترسيمة لرعدة
طائر لا يضممني».

وفي بحث ميسون عن ذلك الضائع البعيد من وراء الأساطير
تنفلت قصائدها الكثيرة في «البيت» حاملة عناوين ذلك البحث مثل
(الوجود كلها بفبارها، العلاقات بأخرين جماد، أربعة جدران باردة،
ليست كمثل النمر الرابض، جمود حصر، تلك الثياب الناعمة، باب بلا
وجنتين، خارج البيت وغيرها).

مجرين في مادة الجسد هي المجموعة الشعرية الرابعة لميسون
صقر وهي تمثل حالة تنسوج خاص وثري، ومزاوجة بين الحلم
والتجسد حيث ميسون غير مراقبة على الورق، وحيث أعضاؤها
منتمية لبعضها البعض حتى وهي تحدد في جروحها وذاكرتها.

تقول في عملها هذا.

«مثل الليل

لو سقط طائر

لا تخرجت حلكتي

ولو قدمي جرّت هذا الجسد الجبهم

الى ديب في الخرائب

تلك التي تسكنها شياطين الخيبة

لا تفرست في مكان التاريخ وأبجدياته

وتشققت أرواح شميمية فريدة

منشحة

تؤهلني

لأن أحض الغرضية الأولى للظلمة.

اختراق الظلام بالجسد المبهم، والانغراس في مكان من التاريخ وأجدياته، وولادة الأرواح الغريبة والمنشحة التي تؤهل الشاعرة لسدح الغرضية الأولى للظلمة والانغراس من أسر التقليدي، والخروج بصوت الأثنى من خرائب الماضي وذلك الشعر الذي يحاول قولها، عبرها نأفرا من أكاذيب التاريخ منتعيا إلى وعي الناضج، والمستقر للغرضيات التاريخية القادمة من بطن الظلام.

إن ميسون صقر في عملها الشعري الرابع ليست الطفلة التي تحسن ذاتها في «الريفيقان»، ولا النازفة التي تضم جراحها بجدران «البيت»، وهي لا تعاني من ارتباطات البحث عن المعنى في الخارج كما قد فعلت في «هكذا أسمى الأشياء».

إنها هنا أنوثة شعرية قادرة، وناقة وتقول برؤية متحدية:

— «أحب أن أحكي

عن أبوة تداخلني

وأما تقمصني

وخيل مستقرة

تجري ضد غنائبي».

وعبر كتابة السوي الذي تقدم له في نصها «فطيرة اليقين» تقول الشاعرة:

— «إن لأقل نافذة تطل عليّ فقط، وأقل تشرفاً لا يلد الفراشات، ولحظة عبر انكماشها في ذاتها، لأفجر نوافذي العميقة السائلة عبر اختلائي، وأفتح عيوني الغائرة بداخلي لأخر مغاير كي يهز ثبات الصور المعلقة على جدران تتلوى وقلبي المستوحش والموحش — البريء لا أروضه».

إن قصائد الشعر تعني بدا بيد مع نضوجها النفسي الحياتي والذي يربص بجديّة كبيرة مسارات الصوت — التامل — والحركة في أن واحد قائداً، ميسون صقر عبر ضوء القلب إلى حكمتها الخاصة.

تقول الشاعرة في قصيدتها «جريان في مادة الجسد»:

— «أرى غلالة الموت على جسدي

ضد كل من يصنع الوجه الخيرة لوجهي

ضد ارتباطي في هذا العالم

و ضد انتهاك عناصر الطبيعة متوغلة فيّ

أرى الثياب مكومة الانتظار ضدي

وأرى

أنه السؤال الدائم حول الأوردة الأرضية

فلنكن اليد خروجا من الصيق إلى التاريخ

هذه القناة التي أستحم من خلالها

لتريني جسدي في الماء، وفي المرآة، وفي خجلي

لكن ما تحقّقه في الموت

وفي تهية الروح

وفي الكتابة

مناسبا كي أتقدم لها فأرا للتجارب

فليس كل هذا التشتت

كل كل هذا الطلوع لمعرفة الحقيقة

كل هذا الجريان في مادة الجسد

حادثا عر ضيا».

إن اليد وسيلة الشاعرة للخروج من الصقع إلى التاريخ إنها وسيلتها للرؤية، للكتابة، للطلوع إلى معرفة التاريخ خروجا من تقاويم ميتة وجارحة وإبراك نهائي بأن ما يستغله الشاعرة هو أن تتحول بإبداعها إلى كينونة فار التجارب الذي يصر على الشروع فيما اعتاد التاريخ على إسكاته بالصفع المادي، والمعنوي، في قصيدتها «جسد الكيمياء» تقول:

— «ولأنني لا أحمل اليقين

تشك قدمي في خطواتهما

وتشك يدي حين تلامس يدا أخرى

في بغضها أو حبها

ولا أترك للقلب قورانا قد أشك فيه

لهذا أترك جسدي للحساب والكيمياء

وأترك للحب فضاء — ثقباً يمر ببضع منه

كي يتخلص قليلا قليلا من شوائبه

أو لا يمر».

إن مثل هذه القصيدة تختصر أحوال المبدعات العربيات في تاريخهن الحديث حيث تعضي بهن رحلة التامل من همس الصوت إلى صرخة الوجود ولأنهن يبتدن بالبوح فإنهن يتحسسن تلك المائدة بعذر مشوب بتجربة الخوف التاريخي عبر تجربة تعددت فيها الأجيال منذ بداية هذا القرن ووصولاً إلى جيل ميسون صقر مع نهاية القرن العشرين.

ليس من يقين ليصبح تجربة الشاعرة التي تخرج من مباءة فحولة الشعر العربي، للتحسس طريقاً جديداً تعبده مع كل خطوة جديدة لها. إن الشك مرتبط بما هو غير ثابت، ولا يقيني إنه جزء من تجربة الصواب والخطأ وهذا هو شك القدمين، واليد التي لا تدرك مدى اليغض أو الحب المحدود لها. وهذا الحذر الخائف من فوران القلب، والجسد المتروك للحساب والكيمياء والوجود المادي الملقن، وحتى الحب الذي له فضاء كامل لا يستقبله غير ثقب صغير يتقيه من الشوائب أو يمنعه من المرور، أو ليس الحب، أيضاً كالشعر حالة جديدة بإعادة الصياغة والكتابة في تجربة المرأة — المبدعة الجديدة.

وفي قصيدة «أعصاب نيئة» تقول الشاعرة:

— «أشك عرائسك بصفائش حلم

أجدله

الأخريات اللواتي قد تنطبق عليهن نفس الدراسة في الدول الخليجية المختلفة غير أن محدودية البحث لم تتسع لتشمل كل تلك الأسماء، لذلك فقد جاءت أسماء الشعارات الخمس هنا كنموذج لا كإختصار للتجارب الشعرية الأخرى لشاعرات المنطقة.

إن معاناة الشاعرة من خلال الإبداع الفني تكاد تكون متشابهة في مناطق مختلفة من العالم، والمتغير الأساسي هو مدى تطور الصوت الإنساني فيها والذي يضطر غالباً لقطع الرحلة نفسها غير أن البعض يصل إلى محطته المتقدمة قبل الآخر.

لقد جاء الفصل الأول في البحث لي طرح ما يشبه الرؤية للنقد الأدبي النسوي في الغرب عبر إضاءات مختلفة غير أن ذلك ليس لالتزام مدد بهنج وإنما لتبادل الخبرات التي تحاول أن تطرح التجربة الأدبية للأصوات النسائية وهي محاولات مازالت تختط طريقها وتبحث من ملامحها الواضحة والقابلة للتطور - وليست الثابتة بالضرورة.

أما الفصل الثاني فإن القراءة لأعمال الشاعرات تمت فيه من خلال ربط الاجتماعي والذاتي بالفني في صوت الشاعرات من خلال أعمالهن الإبداعية. إنها محاولة لقراءة تلك الذات التي خلق النص بعيداً باتناً، تتناقضاتها، أرقها الخاص، وبحثها عن خلاصها عبر تأنيث العالم.

إنها ليست قراءة فنية - نقدية خاصة بالنص على أسس شبه علمية وإنما هي قراءة شبه إبداعية - ذاتية في نصوص تلك الذات الأنثوية المطروحة. إن الغريب في الأمر أن ازدياد النص المحافظ في المجتمعات العربية يقابله بقطعة خاصة في وعي النساء المبدعات ومن هذا المنطلق فإن تجاربهن الشعرية تطرح مقاييس جديدة للتغيرات العميقة نحو الحرية في ظروف تبدو من الخارج محافظة وقسرية وسلطوية أكثر مما يجب.

إذا كان هناك تقصير في هذا البحث فلإنني أتعلم بمجملته، وعذري هو أنني محاطة بالأسئلة من السائل أكثر مما أحمل من أجوبة.

الهوامش

- ١ - ب. علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون، كشافات تحليلية، مصور، ص ١٥١.
- ٢ - ب. علوي الهاشمي، ما قالته النخلة للبحر، الشعر المعاصر في البحرين، ص ٢٢٢.
- ٣ - رجا سميرين، شعر المرأة العربية المعاصرة، ص ١١٧.
- ٤ - نفس المرجع السابق، ص ١١٨.
- ٥ - أحمد محمد عطية، كلمات من جزر اللؤلؤ، ص ٢٧٧.
- ٦ - نفس المرجع السابق، ص ٢١٤.
- ٧ - نفس المرجع السابق، ص ٢١٩.

يا قامة مشدودة على وتير من أعصاب نينة
يا تمثالاً منحوتاً من غبار رخامي
الجسد كمثال بك
والروح شاقفة
فلتقفي شوك بدتك
وليكن حضورك الآن
ويخرج الشجر من يدك
والسهولة لا عنقيد ثملة
الجوع عصاب لا يعرفك كماداته
والوطن امتحان صعب في الكيان
وأنت - بصعوبة -
لتكن شيئاً حراً،
منخطفة في قسوة التكوين،.

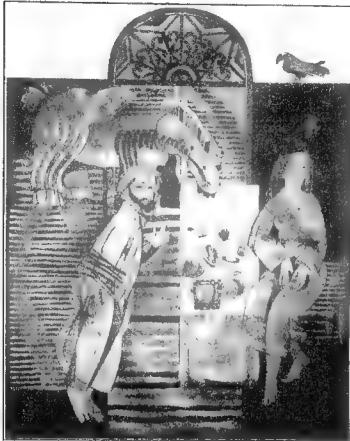
إن لهذا التوصيف دلالاته الخاصة بكيف تكتب الشاعرة، وأين تكتب وما العنوان الذي اختارته للقصيدة غير تمثيل نهائي لمعادلة الكتابة المكشوفة أنه تجسيد للحالة في ظل «وطن» هو امتحان صعب في الكيان وكتابة حرة «منخطفة في قسوة التكوين».

إن نتائج ميسون صقر الشعرية هي خير الدلالات على المرحلة التي وصل إليها إبداع المرأة الشاعرة العربية - الحديثة. إنه نتاج البوح الجريء، الذي يحاول أن يصل أعضاء حريته عبر جسد القصيدة. هي لا تهرب من واقعها، ولا منشئها الشخصي والحلي والحضاري فهي ابنة ذلك كله، بامتياز. غير أن روحها القلقة كانت خير جنانح لطيرانها الشعرية المصحوب بسوعي حساس وعميق لتجربتها الكلية كنانة أنثوية عربية مازالت ذاكرتها المادية مستيقظة ومحاطة بالفؤوس والرماح والسيوف التي تشكل ثقافة الغروسية البدوية وخصوصاً فيما يتعلق بكائناتين: الأنثى، والقصيدة.

الخاتمة

إن مشروع هذا البحث قسام على السبق في طرق غير معهدة، أكاديمية، في الروح النقدية العربية المعاصرة، لذلك كان الاضطرار كبيراً جداً، من خلال الجهد الذاتي، إلى طرح غير كلاسيكي وقراءة عبر أعمال الشاعرات وسيرتهن الذاتية من خلال المعرفة الشخصية جزئياً، ومن خلال المعلومات العامة المعروفة عنهن سواء عبر الإعلام أو الوثائق الممكنة، وإن كان البحث قد قدمت قراءته الخاصة من خلال الأعمال الشعرية لكل من حمدة خميس، ونجوم الغانم، وسعاد الصباح، وفوزية السندي، وميسون صقر فإنه من الضروري التأكيد هنا: أولاً أن تجربة كل منهن مازالت حية وقابلة للتغير والتطور في اتجاهات مختلفة. وثانياً إنهن لم يطرحن بالصورة العلمية القائمة على فكرة المشروع الثقافي - أو شبه الأيديولوجي - الخاصة بالفكر النسوي وإنما يطمحن هنا تحت إضاءة البحث عن الذات الأنثوية جاء ليس من منظور التشابه وإنما التفرّد والتميز في تجربة كل منهن. ثالثاً هناك العديد من الشاعرات

جغرافيا العشق



تجليات الروح... إشراقات الجسد المرأة مكانا.. المكان امرأة

أحمد الشهاوي *

الشاعر حالة وجدانية يمكن أن اسميها بـ «لذة الانتشاء» أو «العلو» أو «الارتقاء نحو سدرية المنتهى»، في هذه الحالة يكون كل شيء واضحا وغامضا وشغيفا في آن، ومن ثم لا تتكون دائرة أو دوائر مغلقة، بل يتكون فضاء رحب له سموات وأرضون.

المرأة بمكانها (ب) - ومكانتها (لدى) الشاعر تجعل الخيال يثار وينطلق يرسم عوالم فريدة وغريبة وحلمية، حيث تتكون الصور، وتتركب الأبتنية، ويتوحد الزمان بالمكان، ويدخل

* شاعر وكاتب من مصر.
اللوحة للفنان يوسف صبيحكي - سوريا

«الزمان» فالمرأة والشاعر ينصهران في علاقتهما في «كل واحد منكم ومشخص. الزمان هنا يتكشف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرفياً والمكان أيضاً يتكشف، يتدمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث والتاريخ. علاقات الزمان تتكشف في المكان، المكان يدرك ويقاس بالزمان. ميخائيل بختين. ولأن المكان والزمان شكلان ضروريان لأي معرفة بدءاً من أبسط إداركنا وتصوراتنا — بختين — فنتحقق المعرفة، وتنبني وحدة الوجود.

ويكون المكان هو النقاء الأفقي (١) و (٢) أي المحيط أو المحاط به ويصير تعريف أبي حيان التوحيدي صيحياً عندما يرى أن المكان هو ما بين سطح جسم الحايي وانطباقه على الجسم الحوي.

هذا الانتقاء، مصحوب بلذة، ليست مؤقتة، ولكنها لها صفة الديمومة والأبدية، قد تصل إلى ما بعد الانتهاء، إلى ما بعد موت الجسد، حيث تظل الروح مخلقة ومفعمة بالمتعة. ويحدث في زمان ما يظل الأفق (٢) أي الشاعر يذكر الزمان طاملاً هو حالة الوجد والسكّر من «الانتقاء». ويذكر المكان طاملاً هو يستعيد لحظة غاشقة أو ساكنة إلى حين في اللاوعي.

الانتقاء، أي تلاقي جزئي ذرة من مشطرين بعد انقسام وغربة وسنوات من الذبي، يخرج المكبوت، والسري والغائب من اللاوعي في شكل صور غريبة وجديدة، ولغة طازجة فيها رائحة الأنوثة خارجة من الرغبة الساكنة، المسكونة في عوالم الشاعر، وهنا أقول مع ابن عربي «إن ما لا يؤنث لا يقول عليه» سواء أكان مكاناً أم لغة أنثى واللغة أنثى واللغة أنثى لها سحرها وجذبها. واللذة الأبدية الناتجة من النقاء الشاعر الصميم بالمكان — المرأة الأليف باعتباره حاوياً للأشياء هي — في حد ذاتها — مكان، فالمكان من خصائصه اللاتناهي والأزالية والأبدية والقدم وعدم الفناء وهو أصل التجربة. والمرأة هي أصل التجربة داخل النص كمكان معنوي روحي، وداخل الحياة كمكان متعين جسدي، ولما كان للمعنوي الغلبة على مستوى النص الشعري، وروح الشاعر ونفسه تنص آخر مواز غير مكتوب، وأحياناً يكون نصاً متلاقياً مع النص الكائن في فضاء الرواية.

إذن نحن أمام تجليات روح، وتجليات جسد، منهما يتخلق النص ويولد. والشاعر يحتمي بالروح التي هي كونه، حيث تشغل زماناً لا نهاية له ومكاناً لا حد له.

والمرأة متحركة، تتجدد وتتشكل من خلال الأشياء المحيطة بها، علاقتها بمحبيها، بجسدها، بعالمها، بذاتها، بمكانها لا باعتبارها مكاناً منفصلاً، ولكن باعتبارها خارجة من مكان محمل بالأعراف والتقاليد السائدة له سمات وشكل البنية. ولذا كان أفلاطون قد قال إن المكان هو «بيت الرحم» أو «الأم المرضع» فهذا يعني ببساطة مركزية المرأة ومحور

هذا الفضاء الذي يتخلق تحت سطوة الألفة والحميمية ولذة المكان كالغرفة أو الشارع أو السرير أو البيت بشكل عام، يتمازج فيه الأرضي بالسماوي، الأسطوري بالواقعي، المقدس بالعادي، اليومي بالمطلق، ثم يولد النص الشعري.

هذه الولادة، هي تحقق الوصول، بعد الوصول واللقيا، واندفاق الماء بعد التفشوق، والتدرج إلى العلا بعد الحياة الأرضية.

وإذا كانت للنص لذة بحسب قول رولان بارت، هي لذة الولادة، فلوصول لذة لا تعادلها لذات أخرى سماوية أو أرضية، لأن الروح هنا تصعد في مدارجها.

هنا يتحقق الكائن — النص بفضائه الواسع، وهو معادل لامرأة متعينة أو قد تكون كونية أو معنوية تمثل مكاناً روحياً أو شيقياً للشاعر، أي تصير له سكوناً بحسب التعبير القرآني، إنها البيت، السرير والغطاء، بحسب تعبير العامة، ويعق لنا أن نتساءل بما أن «الشعر كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة» — أيوحيان التوحيدي — وبما أن المرأة هي أيضاً نص فريد من الحروف الساكنة والمتحركة، فهل تحدث الوحدة. وحدة الحركات والسكنات، هل الصلة — هنا — صلة خارجية أم من الداخل؟

تلاقي الحروف بينهما يولد فتحاً للوجود المعنوي والمكاني. فالمرأة باعتبارها نصاً مشغولاً سلفاً، يزيد باتحاده مع الشاعر ويرقي، ويرتقي، تتداخل إلى حد الاندماج مع النص المشغول من قبل الشاعر الذي كتبه بمائه وماء المكان (المرأة)، فيعيد خلقها وتعيد هي خلقه.

ونحن لسنا أمام نصين، إلا في حالة الفراق، بل أمام نص واحد، حتى ولو كان هناك ظل للوقت وظل للمكان معاً. فلو اعتبرنا المرأة (١) والشاعر (٢).

وسمينا المرأة محيطاً والشاعر محاطاً به. واعتبرنا المرأة جسماً حاوياً وهي كذلك بقداستها وتجلي روحها وعلوها ومكانتها في الديانات والحضارات. واعتبرنا الشاعر جسماً حاوياً خرج من رحم المرأة، ويعود إليه مرة ثانية ولكن تحت مسمى أنها السكن، البيت، المكان أو الجنة بطبقها، وفردوسها، ستكون النتيجة الحتمية هي وحدة (١) مع (٢).

لأن (١) ستؤدي إلى (٢) وفي ذات الوقت (٢) ستؤدي إلى (١) ووحدة المرأة بالشاعر هي «وحدة الوجود».

والشاعر هنا كـ (الوصفي) تماماً، فالوصفي غير بوصفه سواء النثرية أو الشعرية، المرأة فيها لها قداصة تعادل قداصة المحبوب الأسمى الأعلى المتجني المتجسد في الله، حيث يتوحد الصوري في مكانه (المرأة) فيما يمكن أن نسميه بوحدة المكان، أو بوحدة الوجود، لأن الزمان يذوب في ماء المكان خالقاً

مستوى العلو والارتقاء، أو مكان لنص مكتوب ومتحقق في المكان - اللوحة، وهنا يتحقق وجود المرأة كمكان غني في القصيدة، وهي تكون مكاناً متاهياً أو لا متاهياً حسب اتحاد الشاعر بها، ومعرفته، وتجانسه مع مفرداتها، باعتبار أنها مكان والمكان مجموعة من الأشياء المتجانسة.

وفي هذه الحالة تشف وتذوب في ماء المتوحد بها، وتصير معادلاً للكون، للعالم، وباعتباري أعرفها وأكونها داخلي والدها من جديد، فيمكن أن أبني صورة للعالم من خلال معرفتي بالمكان - المرأة الذي أعرفه وأصبح عنواني لأي شطع أو دخول، وحسب «يوري لوتمان» تصير «بنية مكان النص نموذجاً لبنية مكان العالم».

وبما أن المرأة مكان له تاريخ وحضارة ودين وعادات ومعتقدات وخبرات وتقنيات، فهي تكشف عن تواصل زمني معها، فلا مكان بدون زمان وهذا أقول مع أبي حيان التوحيدي إن «المكان رديف الزمان». والمرأة بناء فاعل ومفعول به، ولكنها أيضاً اسم، واسم مكان، وظرف للمكان.

في بنائها اسم ظرف المكان متحققاً: بين، فوق تحت وراء، قرب، تجاه، نحو دون، وغيرها من الظروف، فهي اسم مشتق للدلالة على مكان وقوع الفعل، ومتى وجد الاسم وجد الفعل ومتى وجد الفعل وجد الحرف، ومتى وجد الزمان وجد المكان، ومتى وجد الشاعر وجدت المرأة.

والظروف المكانية المتحققة في جسد المرأة المتعين أمام الشاعر من خلال البصر والتألف مع هذا الجسد، هي نفسها المتحققة في اللغة، والشاعر في استخدامه لها «إنما يميل إلى نوع من الدقة البصرية في التعميد وفي النظرة إلى المراثيات، إنه يستثير فينا حاسة البصر كمنطلق للنظرة الشمولية في التصور، أحمد طاهر حسنين».

ومتما يحب الشاعر ظروفاً مكانية بعينها، يستخذهما في شعره، وتكثر في قاموسه الشعري، وتنتشر في لغته، فهي أيضاً - يحب ظروفها مكانية في المرأة كمكان، فقد يحب فيها فوق أو تحت أو دون وهكذا، ولكن ثمة مكاناً يمثل البؤرة في المرأة ككل، ككيان مكاني حاضر وفار، هذه البؤرة هي العنوان أو العلامة الرئيسية، ما يدل على المرأة، هي الجوهر والاشارة، تدخلنا إلى الجسد فيما بعد، ثم تلج إلى السروح خفيين شفيين محملين برائحة الذكري والتاريخ والثقافة والميتولوجيا، تكشف الفضاء لينيني النص وتعرف نسجه لافتراض أن المكان البؤرة بالنسبة للشاعر هو النهد، أو هو الفرج.

هذه البؤرة، الحلم الأسطورة تكون مذبلاً حقيقياً القرب والألفة ومن ثم الاتحاد واكتشاف العالم، لأن المكان في هذه الحالة سيحصل إلى مرآة ترى فيها «أنا» الشاعر صورتها، وتتشكل شخصيتها، لأن المرأة طاغية ومؤثرة وذات حضور

الوجود، والمدخل إلى العالم من منظور واسع حيث تملأ المرأة جميع أنحاء المكان.

ويتلاقى افلاطون مع ابن عربي، في تأنيث المكان، أو ما أسميه أنا «بالمرأة المكان»، ومن ثم مولد لغة وصورة وعلاقات جديدة من جراء هذا التأنيث.

وكما يمكن أن نسمي المرأة بأنها: الأين، والمحل والملا، والحيز، والموضع، والخلاء فالمكان كذلك.

وأنا كشاعر أحل فيها وتوحيثني، وتميزني وتحديني عن بقية الأشياء، لأن لها علاقة بالحركة والزمان والأجسام، هي سابقة عليّ أم أنني سابقة عليها، أم أننا تداخلنا في آن واحد، وخرجنا من رحم الكون معاً.

فهي تحركتني باعتباري فيها، ممثلة بي، وهي مكان كلي لأنها لي، ومثلما قال الرازي: «كل ما لا نهاية له قديم، فالمكان قديم وأزلي، وهي باقية ببقاء الزمان والسما».

وأنا أمام امرأة الآن، ليست ساكنة، أو مهيضة، بل خارجة من تراث الشاعر العربي الجاهلي، والشاعر الصوفي: أتية لعصرنا عبر معارف وخبرات وتراكمت من الجدل والحوار، تشكل مساحات كبيرة في خريطة الشعر العربي، إذن كيف سأتوحد بها، كيف تصير رمزاً معنوياً - مثلاً - للأرض أو الوطن أو المدينة أو القرية. ما شكل علاقتي بها، ما مدى التغيير الذي ستمدني في علاقتي باللغة والبناء والتشكيل، فلنكي أحيا كشاعر علي أن أكون مهياً للاتحاد مع عمق المكان (المرأة).

فأنا أمام جسد له ذاكرة، وله لغة، وله روح. يشكل قرباً وبعداً، هو مكان، فيه قلب الحياة «متى» و «أين»: الزمان والمكان، أتألف مع جوانبته حيث فتح الذات وتجلي روحها.

أما برانتي الجسد، فهي هامش لا يشكل مركزاً رئيسياً، قد يرسم ملامح جميلة لا تعبر إلا عن السطح، ولا تتم علاقة حميمة مع جسد نعرفه تواءاً منذ بعيد، دونما الولوج إلى الداخل. فالإيلاج لا يعني الولوج. لأن الخارج ليس هو الداخل وأيضاً الجسد لا يعني الروح. لكن الوحدة بينهما قد تعني الاكتمال والانتقاء. ومولد عوالم شعرية جديدة يأتي من الإبحار في ذاكرة الروح.

المرأة، إرث، ميتولوجيا، بذه للخلق، مفتتح للتكوين، بذرة لأي حياة، أساس لأي تصورات، ومن ثم فهي مكان جانب، سهلة الولوج تمثل الملجأ والحماية كرحم قديم بحث منه وأعود إليه من خلال بؤر أخرى جديدة تمثل أدلة على الأنوثة، أروي إليها بعيداً عن صخب الحياة وضوضائها.

والمرأة كمكان تدرك من خلال الحواس وعلى رأسها البصر. فالتوحد لا يكتمل إلا عبر قنوات متوالية ومتصلة تؤدي في النهاية إلى الامتزاج والفناء وخلق وجود سام هو في الحقيقة مكان لنص معيش على مستوى الخبرة الحياتية الأرضية أو على

كثيف، ولأنها حقيقة يعيشها الشاعر فهي تؤثر بقدر أكبر مما يؤثر فيها الشاعر ولأنها مكان متسع وفسيح، فحففتها وألفتها وحمايتها لا متناهية.

وبقدر معرفتي بالبيئة، سيكون تشكيلي للغة والأسلوب والصورة داخل الذهن ثم داخل النص بعد ذلك. فالحوار الذي يحدث بين داخلي كشاعر وداخل البيئة بما تحويه من تاريخ وطقوس وعادات، يتيح لي معرفة نفسي ومعرفة العالم. وأنا قصدت هنا بالتوقف أمام بؤرتين للمكان هما النهدي والفرج. لما لهما من ارتباط تاريخي من البدء واللذة منذ الطفولة، وحتى صاراً مفتاحي لمعرفة العالم. فهما بؤرتان أسطورتيتان يستدعي استحضارهما استدعاء الزمن الذي تشكل فيه وعي الشاعر وخبرته وثقافته ومعرفته بمكانة البؤرتين.

هذه المرأة المكان.

هي حبيبتي أو عشيقتي.

والبناء منها، هي بياض الملكية، وهي المكان الذي أمارس فيه سلطتي ليس بالمعنى الاستلابي، ولكن بالمعنى الإيجابي حيث الحب والشوق والوصل والفاصل، ولغة بين الشاعر والمرأة. والمكان يكون بالنسبة لي جميعاً واليقا، حيث أخلق تجربتي الشخصية معه، وهذه التجربة يمدى صدقها تخلق معرفة وكشفاً وأحوالاً، وأنا أضيف إلى المكان من عندي، من (بياض) بيتي وعشقي وثقافتي وتاريخي ومعرفتي.

وتأتي خصوصية النص المكتوب من خصوصية العلاقة وفردتها، ومدى تجذرها. والمرأة عامة تنتج ثقافة مغايرة، وخيالاً جديداً، ولغة بكرة، بما تمثله من اختلاف ولهاجة وأسطورية فهي كمكان وفنن رؤيتي هنا «هاضنة دافئة للأحاسيس والانفعالات وخفايا النفس، وانسيابية الصور وتجاورها وتحولاتها المعرفية، لذلك لا يخلق المكان التجربة بل تخلقه التجربة» - ياسين الناصر -.

وأنا كشاعر مطلق في حيز زمني ومكاني، مارست تكويني البيولوجي في رحم الأم (المكان الأول) ثم خرجت منه إلى المهدي فالنهد فالصدر، ثم إلى البيت فالدرسة فالشارع فالنهر فالأرض فالقنطرة فالجامع فالتقريب الذي هو نهاية المكان وبداية العالم. هذا التدرج المكاني هو الذي يخلق الشخصية وبينها، ويضع لنا هذا أن نقول «قل لي أين تحيا أقل لك من أنت».

هذه الرحلة هي فاعلة وحسية وانطلاقاً واكتشاف وانفلات وابتكار قيم جديدة وامتصان لقرارات الذات بحسب تعبير يوري لوتمان.

والمكان مجردا معزولا وحيداً نائفاً لا قيمة له، طالما أن أحداً لم يكتشفه ولم يعيش فيه.

قلو افترضنا أننا أخذنا طفلة وتركناهما في إحدى القرى للمهجورة من البشر، وعاشت بين الخراب والأطلال

والحيوانات الأليفة وأكلت مما تخرجه الأرض عشوائياً، ولما كبرت، اكتشفها إنسان ضل طريقه إلى مكانها، هل يمكن أن تصبح هذه المرأة مكاناً للباقي النثر.

أقول إن المكان لا ينضج إلا بتجربة عظيمة فيه.

ولكن كيف تتخلق هذه التجربة. أتصور أنها تبدأ في الأساس من معرفة الإنسان بالمكان الذي حل فيه.

وعلى الإنسان الذي اكتشف المرأة، أن يتخاطب معها أولاً، يعلمها لغة التخاطب، يفتقر روحها يؤنس وحدتها الطويلة، يروض جسدها الشارد الجامع، يرسد سلوكها، يعرف خصائصها، يكون على معرفة بحكايتها.

ولكي تكون مكاناً للباقي له، لابد من المعرفة الكاملة بها، وفهم تاريخها فهي مكان بكر مازال في طور الاكتشاف. يحتاج إلى تشكيل وفق ثقافة ونظرة وعلاقة المكتشف الذي يمكن أن يكون الشاعر هنا. وعليه أن يتعامل معها فيزيقياً وميتافيزيقياً ليسبر حالها، ويصل إلى منتهاها، وهنا يتخلق المكان المرأة - فـ المكان ليس شيئاً مطلقاً بل هو نسبي خاصة عند الشاعر حيث الفاعلية النفسية تؤكد حضورها في الرؤية المعاشة للمكان، ياسين الناصر -.

لأنه أنني كشاعر من خلال نصيوصي الشعرية المتباينة والمختلفة، والتي تمثل في مجموعها وعبر زمنها نصاً شعرياً واحداً البياض وموتلفاً أعطي للمتلقى تصوري عن المرأة، والتي هي مكان بارز في شعري، باعتبارها تحتل مساحة كبيرة في جسد النصوص وبلفة الإحصاءات فهي تمثل نسبة مرتفعة، ويتجلى ذلك في الصور والغضاءات والأمكنة والأبنية واللغة التي تخلفها من خلال اتصالي بها، ومعرفتي بحالها، ووصلي معها.

فمنها أقدم - أيضاً - رؤيتي للعالم، وموقعي من الحياة، وكيف انظر إلى المحيطات حولي، إنها لا تعزلي بقدر ما تعرفني نفسي واكتشف بها كل الغوامض والمجهولات.

والمرأة، لا يوجد شاعر في آداب العالم، احتفى بها، وشغلت مساحة كبيرة من نتاجه الشعري مثلما نرى لدى الشاعر العربي عبر مسيرته الطويلة والمعقدة منذ الجاهلية وحتى الآن، وأتصور أنه إذا كان الزمان والمكان هما مفتاحا الشعر العربي فالمرأة أيضاً - هي مفتاح أساسي لهذا الشعر.

فالمراة لما لها من سطوة أسرة، وتأثير شديد العمق، على الشاعر، فهي تكشف شخصيته من خلال نصوصه، وليست مجرد امرأة عابرة لا أثر لها في القصيدة أو في شعر الشاعر بشكل عام. ليس وجودها مجرد علاقة برجماتية نفعية تنتهي بانتهاء كتابة القصيدة مثلما نرى عند طائفة من الشعراء، وهذا الشعر غالباً ما يكون مصنوعاً لا حرارة فيه ولا صدق، فيه من التكلف والصنعة أكثر مما فيه من الشعر.

بأنخه، فيها وهج الأنوثة ورحابتها الخصبية، يصبح للمكان
نهد وخصر ورائحة، وتصبح الأنوثة - في هذا التجلي - روحا
مشعة، وعطرا مضيئا وساريا.

فالمرأة مثير أساسي للكتابة، تجعل سماء الشاعر تستجيب
لمطر الشعر.

فالمكان الذي أوجد فيه يثير روحي ويضعني في حالة
الكتابة. ولكن هذه الحالة تصبح دائمة ومتوقدة وسائلة
وقياضة عندما أكون عاشقا في المرأة باعتبارها المكان الأسمى
الذي أوجد فيه.

هذان المكانان، يتوازئهما، أو يطغيان المرأة المكان، على المكان
(البيئة) أو المكان (المؤقت) يخلقان المثير، ويفسحان مساحة
للاستجابة لكل مثير استجابة، وهنا تتحدد علاقتي بالبيئة
التي أنتمي إليها، أو حتى أعيش فيها انتماء مؤقتا كالأماكن التي
عشت فيها في بريطانيا أو ألمانيا أو الولايات المتحدة الأمريكية أو
اليونان وشهدت كتابات كثيرة من شعري.

في هذه الحالة يتمازج المكانان، لأن المرأة ابنة بيتنها. ولكن
هل النص ممكنان جديد سيتغير.

المكان النص يأتي تأكيديا بصريا منظورا المكان النص، بحيث
يتحول المكان المعين في الخارج على فضاء إلى أفق نصي، يتحرك
ويتشكل حسب الحركات الداخلية للتجربة.. ومن هنا تكتسب
صورة النص مكتوبا، دلالية مكانية هامة، حيث يصبح المكان
النص وجودا موازيا لنص المكان.

ولحل نصوصا كثيرة في خاصة في السَّفر الثاني من
«الأحاديث» تدلخلت فيه المرأة المكان مع المكان (المؤقت)، لتخلق
نصوصا تمثل أمكنة جديدة في فضاء الكتابة: (حديث
الأحاديث) و(أحاديث الماء) بشكل خاص، حيث اللغة والعلاقات
والموسيقى والتجلي والحنن والإحساس بالزمان الضائع
ومصاحبة الموت جاءت بشكل مغاير ومختلف أواقف وأحوال
كثيرة في عشتها قبلا.

المكان يذكر بالزمان.

والمرأة تذكر يوما بالزمان.

والمرأة كمكان في تذكرتي بالأماكن التي عشت وشفت،
فأسمي تذكرتي بالبيت، التفاصيل الصغيرة التي حدثت قبل
١٩٦٥، (لأنها ماتت في العشرينات من عمرها)، أقبض عليها،
أذكر ماضيا بعيدا في الطفولة المبكرة، لأنني لا أريد لهذه
اللحظات أن تضع من بين عيني ومن ذاكرتي، فالذاكرة
تستوعب المكان تفصيليا، ثم بشكل محيطي شامل.

وحبيبتني تذكرني بزماننا وأشيائنا الصغيرة ثم تجعلني
استعيد تاريخا وأحداثا وقعت.

الأطلال حقيقة هي بكاء واستعادة لمحبوب رحله، وليس
بكاء ديار أو خيام أو منازل.

ففترة بن شداد مثلا كان ينظر إلى المرأة نظرة فيها
«التسامي والعشق الشديد والنزوع نحو المرأة - مثلها -»،
صلاح عبدالحافظ، على العكس من امرئ القيس - كما تقول
الباحثة نوال عبدالكريم - فكانت نظرتي منظرية حسية خاطبت
المظهر، ولم تخاطب الروح: فهو لا يرى في المرأة إلا «متعة».
يقول: أدونيس «ينطلق الحب عند الجاهلي من الجسد ثم تأتي
النتائج النفسية والذهنية، توفر اللذة الجسدية غبطة الاكتمال
والتملك، ويجد الجاهلي فيها جنته الأرضية، المرأة له الواحة
والماء والجمال كله، رمز الخصب والطمأنينة وما يعلو
ويتسامى، أي أنها المكان الذي هو المنازل والديار والصحراء
والخيام والواحة ويعيون الماء، وأدونيس يرى أن الجاهلي يبدأ
حبه من الجسد ثم بعد ذلك يعلو ويسمو داخلها إلى روح
معشوقته، وقد يرى البعض أن في هذا الرأي نفيا للشعراء
العذريين، أو الذين اتصلوا بالمرأة عبر تلاقح الأرواح، ولم
يستطيعوا أن يقيموا علاقة جسدية تحقق اللذة والمتعة. وهنا
سيكون الفارق واضحا بين شاعرين هما عنترة وأمرئ القيس،
الأول تعامل معها على أنها مكان معنوي لا حياة له إلا به
والثاني أعما مكانا متمينا، فيزيقيا، أي الجسد مقابل الروح
وأرى أن المرأة تتحقق كمكان بشكل أسامي في امتزاج الأرضي
بالمسموي، أو الشبقي بالغوي أي الجسدي بالروحي، فلا
اتصال خلقت مع امرأة إلا من خلال عقلها وقلبيها وروحها
وبعث قيامة نفسها ثم الدخول إلى وردة جسدها لتطفها بعد
موسم النضج في طقس سحري إلهي.

إننا نتصور أن المكان مفردات لها دلالات تدل عليه،
وتوضح معالها منها تعرف جغرافيته وتضاريسه وثقافته
وتاريخه وأهميته وموقعه، ومفردات المرأة هي أعضاؤها
والشاعر بارع في وصف هذه الأعضاء، ويأتي الوصف حسيا
أو قدسيا حسب علاقة الشاعر بالمرأة.

وتكثر مثلا في شعري المفردات المكانية للمرأة والتي هي في
الأساس «ظروف للمكان»: مثل: الذهد، الشفاء، الشعر، السرة،
الماء (بدلالات)، العيون، الفرج...

ولكن كيف رايت هذه المفردات.

لقد شكلت عالمي من خلال رؤيتي المتحركة للمرأة، أتت
شفيفة، غير حسية معبرة عن اتحاد جسديين وامتزاج روحيين،
حيث لا وصول إلى انتهاء، وأن المكان الأعلى في السموات باق
لوصلي بمن أحب واتحد. هنا المفردات - الأعضاء باب إلى سماء
صوفية، ورؤية فلسفية للكون عبر تجلي المرأة باعتبارها رمزا
للجمال ومنحلا إلى كشف الشاعر لذاته ومعرفته بعناصر
الحياة.

وإذا كانت (المرأة مكانا)، فإنها تتجلى مرة أخرى في علاقة
(المكان امرأة)، بحيث تتحول أرجاء المكان إلى أرواح أنثوية

وأنت لا تستطيع أن تعرف كيف أنا رأيت الزمن وتعاملت معه، ومدى إنساني به، وسلوكي معه، نوما أن تسير أمارتي داخل نهي الشعري.

فأنا أخلق زمتنا مغايرا للزمن المتعارف (العمر أو الدهر) في قصيدتي، فنتقني وسفيري ووصولي ووصلي وتجلياتي واتحادي وصلاتي هي زمتي الذي أقدم به سطوة القدر والدهر.

ومثلا كل امرأة كون بمفردها وعالم فريد لا مشترك فيه ولا متشابه.

فإن كل حالة عشق تخلق معها زمتها الخاص بها. واختلاف الأماكن وتنوعها يؤثر على مدى علاقة الشاعر بمحبوبته. فالمكان الضيق قد يوحى بالألفة والحميمية والهدوء والسكينة والعلمانية والتوحد. بينما المكان الواسع قد يوحى بالضياء والنية والشهود، والغربة والوحدة.

وبين المكانين تتوأم المرأة مع ما يتماشى مع شخصيتها وتكوينها وثقافتها باعتبارها مكانا اليف، يبحث عن الألفة والسكن في حضن من تحب (الشاعر)، أو المكان الممتلئ بالحب.

وإذا كان الشاعر ينظر للمرأة على أنها سكن، فهي الأخرى تنتظر إليه باعتباره سكنا. وبما أن السكن هو مكان أبرز سماته السكينة والهدوء والحميمية والألفة المشتركة؛ فتتلاقى السكنين (المكانين) يخلق مكانا يستطيع أن يتوأم ويتكيف بل يمكن أن ينصهر مع (المكان الأم) الذي أعني به هذا القرية أو المدينة أو الوطن. وهو يختلف مع «المكان الأم» وأقصد به «الرحم» الذي أراه هو أول مكان عرفه الإنسان، وعاش فيه، وخبره منذ بدئه وتكوينه ثم عرفه في مراحل أخرى من حياته وهو مكان دوما صديق للشاعر العاشق أبدا.

والشاعر في اتحاد مع المرأة في مكان ما، يخلق مكانه الشخصي الحميم، وزمنه الخاص، الذي يكون مخلوقا ضد البعد أو الفراغ لأن الزمن العادي الدهري يصير عدوا، خاصة أنه يسبب النائي والهجر ويفرق بين محبوبين عاشقين.

فإذا ما نأت المحبوبة، ووقع الانشطار بين قلبين نجد الشاعر كلما مر على مكانها القاتم أو المهجور مصادفة أو عمدا، يبكي مللا ويتحسر على أيام خوال ماضيات حاملة ذكريات مشتركة وتفاصيل حياة عشقية حميمة وخاصة، وهو هنا يدخل صندوق زمنه الخاص عبر الذاكرة (القلب والعقل معا) ليستحضر زمتنا فاتنة، تكون فيه المرأة هي الزمن وليس مجرد امرأة في زمن ما، ومن ثم يستحضر في ذات اللحظة مكانا خاصا كان مأواه ولجأه وصندوق أسرارته الصغيرة والكبيرة وحاملا لراشحة البكارة والتلقائية محتفظا لفطرة الوصل والاندخول باتجاه الروح.

وهذه الحقيقة تؤدي بنا إلى طرح سؤال.

أي الأمكنة أكثر إلحاحا وحضورا واستعادة في ذاكرة وروح الشاعر، ومن ثم تحقق في نصه الشعري المكتوب.

هل هو المكان الأول ولست أقصد به (المكان - الأم) ولكنني أقصد به المكان الذي يتواصل مع بيت الشعر العربي (نقل فؤادك حيث شئت من الهوى/ ما الحب إلا الحبيب الأول). أي المرأة الأولى، أو المكان الأول الذي فيه استطاع الشاعر أن يكتشف لبنة المكان وسحره، ويقرأ حروفه، ويعرف أسرارها، ويحمل كنوزها، ويشتم عطره.

أرى أن لهذا المكان تاريخيته ووضعه في نص الذاكرة الشفوي، وكذا في نص الشاعر المكتوب تحت سطوة ذلك النص الشفاهي المتحقق في الأحلام وعبر باب صندوق الذاكرة الذي ينفتح بشكل دائم. وهذا المكان يمثل محورا رئيسيا في المكان النص لدى الشاعر، ويكون الأساس أو الارتكاز الأول لأي أمكنة قد يعيش فيها الشاعر بعد ذلك، أي أنه يكون أساس البناء، الذي لا يتشكل كاملا إلا بوجود أمكنة أخرى تحقق الاكتمال ووحدة النص المكاني.

على الرغم من أنني مؤمن أن هذا البناء لا يكتمل ولا يتأسس نهائيا في مسيرة الشاعر لأنه يظل يتوفاق لأمكنة جديدة تتعدد، ولا أقصد هنا أن يعيش مع كثرة من النساء، ولكن في المرأة الواحدة مستويات عدة لأمكنة تتحقق وتتغير، وتبدو متباينة في صورتها عبر مرارة الشاعر.

(فألمارة - المكان) التي أهبها تظل شرفاتها مفتوحة وأبوابها منفتحة على عالمي دائما، وحتى في انتقالها هي يكون هو الاتساع والرحابة التي تفسح المجال لتساويل كثيرة، فهي كالوردة تتفتح ويتوزع عبقها في المكان الذي هو أنا، والمكان المحيط بي، بنا (أنا وهي) والكائنات الأخرى التي تدور في فلكها، إنها بسهولة تتجه إلى مختلف الأماكن، وتتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة، وأندابها بلغة العلاج.

مكانك في قلبي هو القلب كله
فليس لأخلق في مكانك موضع
وحطتك وروحي بين جلدي وأعظمي
فكيف تراتني إن فقدتكَ أصنع

أي أن المرأة حسبما رأيت ورأى العلاج - أيضا - يمكن أن تحتل جميع الأمكنة خلال مسيرة الشاعر الزمانية والمكانية، وتسكن القلب كله، ولا يوجد موضع لأحد غيرها، وتحقق للشاعر أن يصل في أكثر من مكان وأن يعيش أكثر من زمان داخل ملكته، بما تحمله من إمكانات وطاقة للعشق والعطاء. لا أدري ما الذي سيحدث لأحلامي وروحي وذاكرتي وعقلي وجسدي عندما أفقد البيت الذي عشت، إثر فعل الزمن المادي؛ فعل الرغبة من أنني لا أعيش فيه حاليا، ولكنه حاضر

دائماً في الأحلام، والكتابة واتصال الروح بمنشأ عشقها الأول مع المكان الأم، وأيضاً مع الأسرة وأصدقاء ورفقاء الطفولة.

أحياناً اتسامل ما الذي سيحدث لي عندما يهضم بيتي الأساسي، الذي تكونت فيه معرفتي بي، وبالمرأة وبالشعر، كيف ساستعيد الذكريات والأحلام القديمة، أنا الآن لا أسافر إليه مادياً إلا على فترات متباعدة، لكنني أراه يومياً، وأشم رائحة غرفه، وأسمع حوار من فيه ومن كانوا فيه، أرى فيه نفسي بعلاقاتها المتشابكة والبريئة.

عندما أفقد هذا البيت، من المؤكد أنني سأخلق صورته داخلي، وأعيد بنائه في سيرة الأولى في الذاكرة حتى لا يضعني أثره، ويهصر حياً يتنفس ويتفسح عليه. معنى ذلك أنه لو فقد - وهذا متوقع بفعل الزمن - سيظل حياً في داخلي، لأنه بيت الأسرار والذكريات والنساء الأوائل، وسيعاود الحياة بشكل قوي، لأن الذاكرة تريد أن تحفظ ما وعته منذ يده عملها، من الاندثار والضيايق، خاصة وأنها تتعرف أنها تمنح أصحابها فرصاً جديدة للحياة والكشف.

ولكن الأمكنة المؤقتة، الأمكنة العابرة، ماذا يحدث عندما نفقدنا، وغالباً ما نفقدنا. لا شك أن من بيننا تبقى أمكنة بعينها نحاول ألا نتفقد أو نتضيع من ذاكرتنا على الرغم من أننا نعرف أنه قد يكون من المستحيل أن نراها مرة ثانية.

وهذه (الأمكنة) مع (المكان الأم) تشكل وهي الشاعر بمكانه الواسع في هذا العالم، ومن ثم وعيه بكان النص الشعري.

فمن الأمكنة للمؤقتة، زمن مادي قد يستغرق ساعات أو أياماً أو شهوراً أو سنة أو أكثر قليلاً، وزمن الأمكنة الأم، الأمكنة الدائمة قد تستغرق عشرين عاماً أو العمر كله. وهذه الأزمنة في نوعي الأمكنة تتقاطع وتتواصل لتشكل زمناً مادياً واحداً.

ولكن قد يحدث أن يكون للأمكنة المؤقتة تأثير فعال وقوي في بنية روح وخيال وأحلام الشاعر تعادل تأثير المكان الأم، وأحياناً قد تفوقها وأنا أتصور أن المرأة منا هي التي تخلق هذا التأثير، فما الذي يجعلني أتذكر بيتاً أو غرفة في سانتاني في نيومكسيكو أو برمنجهام أو سان فرانسيسكو، إن لم يكن هو في الأساس أصراً لها حضورها وتاريخها وتقاصيلها وذكريات، إنها تصير مكاناً أليفاً وحميمياً ودافئاً في أوراق التاريخ الشخصي، الذي يكتبه الشعر ويسجله بهما ناره.

وهذه الأمكنة المؤقتة، غالباً بعد وداعها والابتعاد عنها - قهراً أو اختياراً - ما تنحسر عليها، ونأمل لو كنا عشاقها بعمق، ونندم على ما فاقنا من لذة وعشق، ونظلم نطمح إلى العودة لنعوض ما لم ندركه في الدخول الأول لعمق المكان ونعيش نستعيد عبر أحلامنا، يقول ريلكة مختصراً:

يا لذلك التوق إلى أمانك لم
تتل استحقاقها في تلك الساعة العابرة.

لكم أتوق لأن أعيد بشكل أجود، عن بعد، تلك الإيباء المنسية، ذلك الفعل الإضافي.

والشاعر وحده، هو الذي يحفظ الأمكنة من النسيان والزوال، فهو يضيف إليها روحه وعلاقته بها، وتأثيرها عليه، فالمرأة تظل عابدية مثلها مثل ملايين النساء، لكنها حالماً دخلت نص الشاعر كمكان تصير أسطورة، وتاريخاً وثيقة وتشكل ملامحها بشكل مغاير لما كانت عليه، وإذا ذاع هذا العشق وعرف، فالناس يصيرونها بروية مختلفة ويضفون عليها سمات وملامح أسطورية لم يكن لها لتتكون لو أن الشاعر خلقها من جديد وأعاد تكوينها داخل مكانه النصي.

ولذلك نجد نساء كثيرات دخلن تاريخ الشعر العربي من خلال خصوص لشعراء منذ الجاهلية وحتى الآن، وهذا ليس مقصوراً على الشعر العربي ولكنه موجود في الآداب العالمية، ولكن المرأة باعتبارها أساساً في بنية الشعر العربي فإنها تحتل مكانة تفوق مكانتها في الآداب الأخرى.

هذه المرأة المكان، نبض العالم يخفق خلف باب بيتها الأليف فهي الكلمات، الثمانية والعشرون حرفاً التي بها أخلق عالمي، وأبني قصيدي وأشكل صوري، هي الرموز والدلالات، الإشارات والداخل، الخارج، والأبنية، الأعشاش فوق أشجار الروح، هي الأبواب والنوافذ، الطرق والإنفاق، المقاعد، هي السماء والأرضون.

هي هي.

هي المكان، الذي أرى العالم من مركزه، من تقطعه الأم، من خطوطه المستقيمة والمنحرفة. هي البيت الذي حلمت أن أسكنه، والبيوت الأخرى التي تتجدد لأسكنها كلما سررت عليها، ورأيتها سامقة تنظر في أو أنظر إليها، وأكون أحلامي عناء، وأخلق أسطوريته الشخصية الفريدة حولها.

فكيف لي - أساساً - أن أختار المكان الذي أعيش فيه، وأتوحد.

هذا هو السؤال الأبدي المطروح في حياة الشاعر، وفي زمنه الفيزيقي.

نحن نختار الأمكنة التي تشبهنا.

ثمّة علاقة وشيجة بين دم المكان ودمنا، فدفئها يؤدي إلى الألفة، بإسالتها، تلقائيتها، لغتها، مفرداتها، تفاصيل عمارتها، كيف تتبدى سيكولوجيا في مختلف المواقف، ما ردود فعلها.

ماضيها وحاضرها.. كيف كان، وما هو الآن.

فأنا في جوف المكان أدخل كالنبي يونس، لي نبوءة، ومعجزة ولغة خاصة، أسبل لأرى، لاستكشف وأعيش التجربة، التجربة - الحياة، أعيد الماضي إلى نبض الحاضر، أو أدفنه في قاع مكان الذاكرة، في قوقعة النسيان، وربما يكون ذلك عمداً، لاستمتع بلذة الحاضر، وخلق ديمومة المستقبل.

أصير أنا الماضي والحاضر في المكان
وفي هذه اللحظة بالذات أقول «أنا المكان الذي أوجد فيه»
نويل آرئو.

هنا تبدأ وحدة المكان، وحدة الوجود.
أو ما أحب أن أسميه تلاقي جزئي الذرة المنتشرتين منذ
أزمان سحيقة... ويحدث الدخول... العشق.
أي أنه لا توجد امرأة، ولا يوجد شاعر.
فقد نحن أمام ماء غمامة، ووداع طائر في السماوات ما بعد
الصبح.

وقد يسأل أحد، ولكن كيف تصير المرأة مركزا للوجود،
وكيف تحدث الوحدة بين الزمان والمكان والفعل.

هذه الوحدة، تتم عبر ممارسة الفعل في الواقع، وممارسة
الفعل في الأحلام من خلال ميكانيزم الخيال.

فالمراة تمضي في الشارع مثلا، أو نراها في أي مكان آخر،
ويوصفها مكانا فهي تبحث في لافعيها عن ساكن يقطنها وكذا
الرائي يوصفها شاعرا أو إنسانا عاديا، فهو الآخر يبحث عن
مكان يسكنه، أو على أقل تقدير يطمئ أن يسكنه إذا راق له،
وأحسن بالألفة والمحمية.

وجاءت سمات المكان وخصائصه موافقة لطبيعته، وتتواءم
مع شخصيته، لأن شخصية الساكن تتواءم مع شخصية
المسكن (المكان) هذا هو ممارسة الفعل في الواقع.

بينما ثمة تزامن أيضا في الواقع، ولا نقدر على إقامة
صلات وصل معهن أو مجرد حوار بينهن، ونرى أنهن أمكنة
ملأسة أو مطابقة لنا، لنسكن ونعيش، ولكننا نخفق لأسباب
كثيرة في الوصول إليهن، فنعوض هذا الإخفاق بالوصول عبر
عملية الخيال التي نمارسها في أحلام اليقظة، ومن ثم تتسم
الوحدة المؤقتة التي نرضي طموحاتنا وأمانينا.

فأنا في العمليتين : الواقع والحلم.
أغض عيني وأدخل المكان متخففا بل مجردا من المعيش
اليومي، شليفا أتقدم، حاملا سمواتي معي، شاطيا كل
تاريخي الشخصي، بادئا عالما جديدا، وتاريخيا بديلا يكون له
الديمومة بعد ذلك، (فيما عدا لحظات التذكر وسرد الأحداث
الخفيفة في بؤر الذاكرة البعيدة).

في الإغماض، رغبة في النسيان، ومحو السابق، وكتابة لغة
جديدة مع (المرأة المكان) الجديد الذي أدخله.

ماذا أرى؟

ماذا أسمع؟

ماذا يفعل خيالي آنذا؟

أرى عالما جديدا شائبا وقريبا، وأسمع صوتا جديدا ذا لغة
جديدة، وتتشكل صور تتتابع أمامي تكون عالما قدسيا أتمنى
أن أطل هكذا ساكنة، وأحلم أن أموت عند آخر نقطة في الشجرة

العلية، آخر خط يقطع مع الصفر في البرزخ.

هنا يكون للصمت فعله، ولفته، ويصير سيّدا، وما عداه
عبيد، لأن الإغماض والدخول لا يتحقق الا بالصمت، فقط يكون
لصوت المكان دفء الماء وحنوه وسماؤه العلية.
في اللذة.

يعي الشاعر وجوده من خلال الدخول والخروج في المكان.
الآن فقط تبقى المرأة سكنا، كما كان العرب الأولون
يسمونها فهي في حالة سكون بعد تحرك، أسكن إليها، قال تعالى
«وَالله جعل لكم من بيوتكم سكنا». فيعد أن استوطنها مكانا
تتحرك لتسكن ثم تتحرك بعد ذلك وهكذا.

فـ «سكن» حروف ثلاثة: السين والكاف والنون. أصل
واحد مطرد يدل على خلاف الاضطراب والحرقة.

ففي الفعل، تتم الكينونة، ويتحقق الوجود بدخول الكاف
مع النون لتعمل «كن» عملها، هنا الوجود يبدأ، وتصير السين
مدخلا للولوج والإيلاج معا، ويكون السكن: كل ما سكنت إليه
من محبوب قال كثير عزة:

«وإن كان لا سعدى أطالت سكونه

ولا أهل سعدى آخر الدهر نازله»

فالسكن - إن - هو كل ما سكنت إليه، وأطالنت به من أهل
وغيره، وربما قالت العرب: السكن لما يسكن إليه، ومنه قوله تعالى
«وجعل لكم الليل سكنا».

والسكن : المرأة التي يسكن إليها.

إن نحن أمام نص صريح على مستوى القرآن واللغة يقول
إن المرأة هي سكن أي مكان أدخله وأستوطنه وأعيش فيه، بل -
كما أسبقت- إن السكن أحد أسماء المرأة في اللغة العربية، لما لها
من مكانة ومكان وكيونة وكمال ومكوث ومكنون.

وأحب أن أضيف - هنا - إلى أن المراجع الأساسية العربية
والغربية حول المكان وجمالياته وعلاقة ذلك بالزمان، لم تشر
إلى أنه يمكن للمرأة أن تكون مكانا له جمالياته مطلقا مثل:
المدينة، أو القرية، أو البيت، أو الشوارع، أو الأعشاش، أو
القسواقس، أو الأرض، أو السماء، أو البصار، أو الأنهار أو
المحيطات، أو أية أمكنة أخرى التي هي بمثابة صندوق للروح،
ومخزن للذاكرة، وعوي بالبيئة والتنشئة، على الرغم من أنوثة
أغلب الأمكنة إذ لم يكن جميعها، وهنا نعود إلى قول ابن عربي
إن «المكان الذي لا يؤثّر لا يحول عليه».

ومن ثم تأتي أهمية ما نحن بصدد محاولة إثباته هنا، من
خلال معرفتنا وخبرتنا الشخصية بالمرأة كمكان (أرض ووطن)
نعود إليه ونحضر، ونشتاق ونرحل لنعود، وندخل لنقيم،
ونسافر لنعرف.

فهي الكون الأول لنا، الأرض التي نهبط فيها، أول مكان
عرفناه وخبرناه، وكونا معرفتنا به، وعرفنا أسرارها، منذ كنا ماء

اللذة وتجليات الجسد وأشواقه، إنها بلا وعيها تبوح بما تحفظه خزائنها من أسرار وتكون غرفة نومها كتابا للذلة والبوح والصمت والتجلي.

المكان هنا يكون شديد الوضوح، مفتوحا، باقتنا، شمس ونجومه معا، ونهاره وليله معا، وناره وجنته معا، أحواله ومقاماته معا.

ببساطة يكون هو في خلقه الأول، ويتحقق الدفق بلا حدود. وأيضا المرأة لا تعطي دفقة واحدة، ففي لا وعيها ووعيها معا، ترغب أن يكون نيلها فيأفسا، وألا تأتي أزمان تعرف القفح والطفاف أو انخفاض منسوب مياهها. هذا ما يمكن أن أسميه به «مراوغة المكان» بقصدية أو بدون. لأن القصيدة ستتلاشى كلما وصل المكان ذروة اشتعاله وارتفعت مساراته من اللذة الأبدية.

إنن نحن أمام مكان متجدد.

ويتجدد هذا، يحقق لنفسه الاستمرارية والتواصل، فالملل والرتابة يخلطهما الاعتقاد والثيرة الواحدة، ولذا نقول إن المرأة كمكان تتراوح وتختلف وتتفاوت من واحدة لأخرى، وهنا تحديها مع عاشقها (شاعرها) الذي يرى الرتبة أعدى أعدائه لأن من صفاته التجريب والتجديد والتغيير والابتكار والخلق والابداع والتشكيل والتركيب والتكوين.

فهي إذن أمام كائن يألف الأمكنة بسرعة ويدخل فيها أليفا شفيفا، لكنه إذا ارتأى ثباتا، سيتحرك هو ليخلق مكانه الخاص، وحيدا منعزلا، أو يبعث عن مكان آخر يحقق له حركية الروح وديمومة اللذة بفهمهما الحسي والروحي.

وهو هنا يتحدد مع نصه المكان الذي يقول فيه كل شيء، فهو يريد لنصه دائما أن يكون جديدا ومختلفا ومغايرا لنصومه السابقة، إنه لا يريد أن يكرر حتى لا يفقد شخصيته، وبالتالي يفقد نصه إضافته الحقيقية، فهو يعتبر نصه المكان الأسمى والأعلى على كل أمكنة أخرى، ومن ثم يوليه عناية خاصة ويطمح أن تكون مثيرات ذلك النص فائرة ومهيأة وقاطعة دائما. فالمرأة بقدر ما تكون مكانا «حياء» يمكن أن تكون مكانا «ميتاء»، فكم من نساء لم يكن لهن أي دور حتى ولو هامشيا في نصوص الشعراء على الرغم من أنهم عشن سنوات عديدة في حياتهم، ولم يستطيعوا أن يكن فاعلات، وهن في هذه الحالة أمكنة غفيرة لم تلد للشاعر مشاعر وأحاسيس ولم تخلق له عوالم أسطورية مذهلة ليكتب روحه من خلال تجليها.

وهنا فقط نستطيع أن نفرق بين النصوص الشعرية في مسيرة شاعر ما، وبين غيرها لدى شاعر آخر.

فالبقاء والخلود للفرادة والامتيان، الفرادة في الموهبة، والفرادة في كيف عاش الشاعر حياته وتجربته، وكيف اتاح لنفسه أجواء لم يستطلع غيره أن يخلقها لنفسه.

دافقا دائما يسيل ويدخل الى عائله، الى أن صرنا لجنة نستعد لنخرج الى العالم الأكثر رحابة من الأم التي هي بدء المعرفة ومكان التكوين والسرى.

ولذلك ارتباطنا بالمكان الأول (المرأة) يظل أكثر وثاقة وحضورا في المخيلة والأحلام. فنحن ننقل من المكان الأول الى المكان الذي نعتبره أولا على صعيد آخر من علاقتنا بالمرأة، فهي لا تكون سكتا بيلا، ولكن تصير سكتا حميما أليفا ندخل فيها لنتحقق ونتحد. وتبقى مأهولة بنا، تحل جدره القداسة، وفكرة الاتحاد، تعيش معنا طوال حياتنا، تحمل ذكرياتنا ونمارس معها الأحلام يقطنتا، لأنها جسد وروح وهي عالمة الأول الذي قرأنا لغته.

ويقدر اتحادنا ومحبتنا تكون ذكرياتنا عن المكان الذي نعيشه، أكثر جلاء ووضوحا، وهنا تعرف الذات وعيها بذاتها، ويصير المكان «كتابا للسيرة».

فالمرأة، مكان - كون لا نهائي وغير محدود.

متجدد، متصرب، لا يعرف السكن إلا بعد الفعل والحركة كأي كائن آخر، لكن سكنونه يحمل الحركة داخله، لذلك فثباته فقط: لأن الشاعر يستقر فيه، واستقراره هنا لا يعني السكنون بقدر ما يعني الحركة والطمانينة والسكينة؛ فالمكان كما يراه ابن سينا هو «ما يكون الشيء مستقرا عليه» وهو «الشيء الحاويز للشيء» كالذئب للشعاب، والبيت للناس وبالجملة ما يكون فيه الشيء وإن لم يستقر عليه.

فاننا احسن المكان ولا أتخيله، يثير خيالي عندما أكون فيه، لأنه وعاء روحي وجسدي، ونهر مائي:

«ما الذي رأيت هذه المرأة

عندما فتحت باب جهنمها

وبصت لكتاب المفردات؟

هل بكت تاريخ لذتها

هل صارت سلام روحها نارا

هل خاصمت شوقا بنام في حقبة قلبها

حطت المرأة في ماء الوجد

واستحمت في دماء الذكريات»

أحمد الشهاوي - الأحاديث - السفر الثاني

هذه (المرأة - المكان) التي: ترى، وتفتح، وتبصر، وتبكي وتصيح، وتخاصم، وتصل، وتستحم هل يغلطها المستمر تعطي كونها - وجودها في دفقة واحدة؟

إنها بالقلتها تعطي ولا تعطي.

ففي اتحادها تعطي نفسها كمكان بكل مقدراته دفقة واحدة.

وهل الشاعر هنا يستطيع أن يستوعب هذه الطاقة وهذا العطاء لم يكون في حالة دهشة وجذب مما يرى ويحس.

هل هي تكشف سر غرقها وما تحويه من مكنونات وتكون وصانيد حاوية للذكريات والتواريخ والعشق والمياه وقنون

حركة الصورة وسرعة الإيقاع في قصيدة «هو والحساء»

أحمد كشك *

وقعنا تحرك إيقاعه! للبحث عن هذه المساقاة بين عصرين
حديث نبذاه بإبداع شاعر جاهلي قديم في بحث من الممكن أن
نضع له عنوانا معاصرا، أي نجعله في ثوب المهدود: حيث
كانت الأمور كما قلت فيما مضى بغير حدود فنقول: هو
والحساء والضمير يرتد إلى شاعر جاهلي نقرأه الآن هو
«المنخل اليشكري».

يقول المنخل ونصن ننصت إليه غير ضائقين بعلميته
فدلالتها من دلالة أحداثها وقيمها وصنيعها لا من تشكيل
حروفها ووقع أصواتها:

إن كنت عاذلتي فسيري
نحو العراق ولا تحوري
لا تسألني عن جل مالي
وانظري كرمي وخبري
وفوارس كأوار حر النار
أحلاس الذكور

شدوا دوابر يبيضهم
في كل محكمة الفتير
واستلأموا وتلبوا
إن التلب للمغير
وعلى الجياد المضمرات
فوارس مثل الصقور

في رحاب عصر نعيشه كُسرت فيه طاقة الخيال،
وغابت عنه أطراف ليل تحركت في ظلامه الأحلام: ذاك
الظلام الغامض الذي لم يكشف مستوره وقتها ضوء
صناعي أو نور.

في ظل عصرنا هذا نصيب أن ما كان يصوغه الشاعر
المبدع وما تشكله قريحته من خيال يهزمه جهاز مرثي
يستخدم في صورته لغات جديدة، حيث تتحول الكلمة إلى
نض حي وتشكيل وموقع وزمان، وتنطق شاشته بجمال
فتاة فاسقت قدرتها بإمكاناته كل خيال فاضحى ما تراه
العين أشمل وأقدر مما يتصوره الخيال، وأضحت عيون
المها التي كانت بين الرصافة والجسر والتي كانت تجلب
هوى شاعرها من حيث يدري ولا يدري من حيث يشعر
ولا يشعر محدودة الأبعاد والأركان، وأضحت تلك العيون
التي انتشى بها شاعرها وانتشى معه المتلقي متخيلا
حدودها بمنطق رغبته وحبه وأحلامه، بواقعه وخياله - في
ظل هذا الجهاز المرثي شيئا وإضما حتى لو كان مد
إبصارها حديدا مترامي الأطراف.

في ظل هذا الموقع الذي يأخذ المتلقي من وجوده المعاصر
مرتدا به إلى زمان بعيد، حيث المكان غير المكان والناس غير
الناس يكون للعجب مجال وللغربة موطن حين نجيب عن
سؤال كيف ساق إحساسنا إحساس المنخل وتحرك

* استاذ اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس.

يسأل عن مراد «يجفن» ليدرك أنها تساوي يسرعن، وإن المقصود بالرياح التي تتناوح أي التي تهب من كل ناحية واتجاه، وقد يتلثب في الطريق ليعلم أن «الخورتق والسدير» من خلال موروث ثقافي تاريخي قصران للملك القفرس عجيبان كونيء بأنهما بالقتل حتى لا يفكر في بناء مثل لهما، وقد يقف القاريء أمام السك اللغوي الذي عبر عنه الشاعر بلازمة «الصغير والكبير» ليدرك أن المقصود بهما عملاً المال التي تتراوح بين الصغير والكبر وهي الدرهم والدينار وقتها، وقد يركز على ثوب فتاته التي رفلت به ليدرك أن «الدمقس» هو الحرير الأبيض، يبحث القاريء عن هذا لعله يجزع من بعض اتساخ له من خلال مدافعة الشاعر للفتاة إلى الغدير.

إذا استقامت للقاريء دلالة بعض المفردات بأن له الطريق في إطار فهم النص وفهم علاقاته ومعانيه تجربة الشاعر الجاهلي سهلاً واضحاً ميسوراً.

الشاعر صاحب النص :

امامنا عمل شعري سهل المأخذ واضح المعالم رغم غرته الزمنية عن عصرنا وبعد الشقة بيننا وبينه. نحن أمام نص كتبه شاعر مبدع بإمكانه أن يكون فناناً شاملاً معاصراً أدرك في عطائه دور الحركة الفنية في الأعمال المصورة بالكاميرا، فالنص برشاقة وسرعة حركة يرسم وينسج صورة فنية تتأزر فيها الطبيعة بأشياءها، خلل الغبار والرياح والمطر والخدر والغدير، والخيال المضمرات والفوارس اللاشيء مثل الصقور، والقطاة والفتاة الجميلة والطبي اللاهت بعد مطاردة، تتأزر الطبيعة لصالح طرفين «شاعرنا الفارس المغامر الكريم وقتاته الوجلي» أو بمعنى أشمل لصالح شيئين الواقع والخيال، الحقيقة والوهم العتب والجد، السطوة والضعف، الرفعة والضعف، العدم واليس، اليقظة والانتشاء، فالطبيعة في كل ما سبق هي «الكادر» الذي يحقق الثنائية بين هذه الأشياء.

أي عمل هذا الذي يفصح عن نفسه ؟ لمن هو؟ وإلى من؟

إنه لمتيم عان، لاه عابت انفرط عقد المال من بين أصابعه كما يقول لغرط كرمه وامتداد خيره، وكما يضيف القاريء -من استبطان نصه- للهو وعبه، إنه لفارس يستدعي محبوبته في ختام إبداعه، أي في قمة أرقه وتوقده وهو بين الحلم واليقظة قائلاً:

يا هند من لمتيم

يا هند للعاني الأسير

يخرجن من خلل الغبار
يجفن بالنعيم الكثير
أقررت عيني من أولئك

والقوائح بالعبير
وإذا الرياح تناوحت
بجوانب البيت الكبير
ألفيتني هش اليدين
بمري قدحي أو شجيري
ولقد دخلت على الفتاة
الخنذر في اليوم المطير
الكاعب الحسنة ترفل
في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت

مشى القطاة إلى الغدير
ولثمتها فتنفتت

فدنت وقالت يا منخل
ما بجسمك من قروور

ما شف جسمي غير حبك
فاهدئي عني وسيري

وأحبها ونجني
ويحب ناقها بعيري

ولقد شربت من المدامة
بالصغير وبالكبير

فإذا انتشيت فإنني
رب الخورنق والسدير

وإذا صحوت فإنني
رب الشووية والبعير

يا هند من لمتيم
يعكفن مثل أساود

التنوم لم تعكف بزور

في ركب هذا النص السابق يسأل القاريء المعاصر عن غربة نادرة من الألفاظ لو أدركها أدرك معها سياق النص فهو باحث عن كنه دلالة «أحلاس الذكور» ليعلم أن المقصود بها فرسان الخيل الملازمون لظهورها، وعن كنه كلمة «استلأموا» ليدرك أنها تعني ليس الدروع وعن كنه كلمة «تلبسوا» ليدرك أن مرادها تخرموا، وليس يبعد أن

نحن أمام فتاة تسمى «هند» تقرب وتدنو أحيانا من الشاعر، وتبعد وتناى أحياء، ومن هنا كانت الاستغاثـة بها ومنها مؤشرا يوحى بكونها أرق الشاعر وهمـه ومطمحه. ترى أكانت هند بحسها وجسدها الرغبة والمطلب أم كان تحقيق الغايات لديه الهدف والمرام؟

دعونا نفتح عن أسرار الداعي والمدعو، المستقيث والمغث.

إن الداعي شاعر جاهلي لم تذب صورته أمام مناكر الأيام وصروف الزمان. تقول المصادر الأدبية عنه بأنه المنخل بن مسعود بن عامر بن ربيعة بن عمرو البشكري، وبأن نصه مودع مستامن عليه في ديوان «الحماسة» لأبي تمام، وبأن الشارح والراصد الأول لحركة مفرداته هو الخطيب التبريزي. ويقول ابن قتيبة عنه في كتابه «الشعر والشعراء» «بأنه كان شاعرا جاهليا قديما»، وأنه كان صاحب قصة مشهورة مع هند أخت «عمرو بن هند» وهو عمرو الذي يحدثه شاعر المعلقـات الحارث بن حلزة مخاطبا إياه في معلقته قائلا له:

بأي مشيخة عمرو بن هند...

وتؤكد القصة كيف كان المنخل يشيب بهند هذه، وهي عمـة النعمان بن النضر، والتشبيب في حق نساء الملوك والأمراء والعاهلة خطر ينحرف عن العرف والمألوف فكيف به إذا تـمادى في التشبيب بها وطغى وترك العمـة ليُتهم في امرأة النعمان نفسه وكانت تسمى «المتجردة» التي تقول المصادر عنها بأنها كانت سيئة الخلق اتهمت في المنخل وانجبت منه، وقد كان يخلو بها في غيبة النعمان إلى أن اكتشف أمره فقتل.

هكذا يسرع الإيقاع بالرجل فالحيـاة معه قافزة، فما أسرع الموت عقب الانتشاء والفقر بعد الغنى والخسـوع المتوله بعد التفرّد والكبرياء، هكذا تقفز قصة الشاعر في حينها كما تقفز أماننا الآن لاهثة مسرعة.

إنها قصة حياة مشهورة مؤكدة نخرج منها ومن نص صاحبها بأننا أمام ملامح لشاعر زـمانه العصر الجاهلي، مكانه على مقربة من مواقع المفازة، أي من موقع بين بين فلا هو قد اتخذ من البداية عمقا ولا من الحاضرة متقلبا وأرضا، يقال عنه بأنه جميل المنظر صاحب لـهـو وعبت أخذت المرأة منه نصيبا كبيرا وقد أسلمه ذلك إلى نهاية مأساوية خلية بأن تجعل منه رمزا لموقف واتجاه.

هذا هو المنخل الذي كانت نهايته في الطريق إلى «هند» ولو كانت «هند» شبيهة «صنعاء» لكان الطريق إليها محتوما وإن طال السفر، بيد أنه طريق غريب من حقنا أن نسأل عنه. هل كان قبل نهايته موحشا مقفرا ترتعد فيه أوصال الشاعر وترتجف في مسالكه الوعرة جنباته؟ أو أن السلك كان رحبا مسعدا، والطاقة كاملة والقدرـة وأعدة ولم أطراف الزمان والمكان والأشياء في رؤية الشاعر حاصل موجود؟ لعل مكثا أمام النص المنقول الآتي من التاريخ يحكي لنا بوضوح كيف كان الطريق وكيف كانت الغاية؟

في تتبع هذه الأسطة تبدو لباحات أمور.

بيان الفارس العاشق :

ترى عيننا في هذا النص شاعرا فارسا يمثل شخصية العربي الثري المترف الذي ساعته ساعتان، ساعة قتال وكروفر كما توحى بذلك الأبيات الأولى، ففي حركتها لحظات الفارس المتاهب لاقتحام القبـار، وامتطاء الجياد المضمرات بطاقة تساري النار، وساعة متعة وانتشاء يصل موجونها إلى حد اقتحام المستور المكتون في جرة ما يعلم أن الفتاة الخدر مهما كانت منعته لا تستعصي عليه كما تريد الأبيات الأخيرة. مثل هذه الشخصية اللاهية تستدعي إلينا من موروثنا وسياق شعرنا إمرأ القيس، ابن ببيتته الذي خلط الجـد باللهو والوغى بالخمر والذي أصبح يومه خمرا وغده أمرا إذا ما ادلهم لديه الخطب، ولا تستدعي المخالف الفارس خثرة العيسى ابن ذاك الزمان أيضا الذي كان بأسه ممتازجا بغطش وجده العف الرقيق، فقد كانت فروسيته عشقا وتحنانا، واللحظة لديه لمسة مركبة لا اثنتان ويومه يوم واحد لا يومان، ففي الزمن الواحد رأينا جبروت المقاتل ولهفة العاشق حين قال:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

منى وبيض الحمر تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغر المتبسم

هل كان الزمان وقتها زمان الفارس، والعصر عصر القوة والحب معا؟ أين نحن من هذا الأوان!

إن تقبلا معاصرا وإلـفا محمدا لما يدور في هذا الزمان يعتبران دليلا على ظمـا المتلقي إلى شيء من روح هذا العصر والرغبة في عودته، عودة أمثال هؤلاء الفـوارس في هذا الزمن المصنوع الذي تعرى فيه الإنسان وتوارى وراء

الصورة الفنية أو الكادر الفني لتتأزر علاقة الحب في الوجود بعلاقة أخرى فريدة تؤكد هذه الوحدة وذاك الامتزاج حيث تصبح الناقة وهي حيوان في ظل طرف آخر من خلال حب وتحنان، هذا الطريف الآخر هو بغير الشاعر.

هنا في هذا الكون وهذه اللحظة يبين أن النماء والإخصاب قوامهما التضاد وتلاقي المتناقضين، المطر والغدير، الرجل والأنثى، الناقة والبهر.

حركة الصورة وسرعة إيقاعها:

لا يمكن لهذا النص أن يكون من وادي الموت، لأنه يفيض حركة ونبضا وسرعة إيقاع ويتشكل من مكونات كلها حياة، فالسير نحو العراق دون عروج أو تحول حركة، والإغارة والاستلام والتلبب وعدو المضمرة حركة، وأوار حر النار التي تخترق الهواء تتوسع وتحرق حركة، وتناوح الرياح التي تثن حول البيت الكبير وسقوط الأمطار التي لا تهدأ حركة، وتعثر الفتاة في ثوبها المرفل ودفعها الى الغدير ولثمها، ودنوها بعد تباعد حركة، والتصاق حرارة بحرارة وجسد بجسد والتنفس المتقطع وصرخة النداء والاستغاثة حركة.

مثل هذا النص يرى الصورة الشعرية ليست ثابتة جامدة محدودة الأفق ويقوم بتكليفها وصوغها في مساحة عريضة ورؤية ممتدة، ومع سيطرة هذه الصورة المتحركة أحسب أن ميلا لها ولأمثالها في الشعر العربي الآن بموجب سطوة العصر يكون أكبر من قبول غيرها فعمل المتلقي يوقع حياتنا المتحركة أكثر من ميله للجامد الثابت، لقد برعت صورة فنية قام بها شاعر عباسي رصد فيها منظر الهلال في السماء هذا الشاعر هو ابن المعتز الذي أبدع حين شكل هذه الصورة مع بطة الحركة فيها حين قال:

أنظر إليه كزورق من فضة

قد أنقلته حول من عبر
وبراعة هذه الصورة تجعل الفنان التشكيلي قادرا على بسط سيطرته وذوقه عليها، إذ بإمكانه أن يرسمها رسما غير متقوس فسطح الورقة مع جملة ألوان محدودة تحوي الأزرق والأحمر والأبيض والأسود تجعل هذا الفنان قادرا على تسجيل ما رآه ابن المعتز في سبك صوره وكلماته؛ أي جعله قادرا على تحويل الكلمات غير المحدودة في عطاء لغتها الى شيء محدود.

قناع المذهب والمنفعة والآلة، شاعرنا المنخل لا يعرف له ند أو نظير ولا يجاريه في الوغى مُجر، ولا يشق له في الهجاء والحب غيار. شاعرنا بإمكانه أن يخاطب الناس قائلا:

إن كان هناك شك في قدرتي وطاقتي وشجاعتي وقلة موردي ومالي وحيلتي وهذا لن يكون فتوجهي يا لائمتي وعائلتي صوب العراق غير سائلة عني، عن كرمي وخيري، وإلا فأنت لست بصاحبة في، وإذا كان الشك قائما في التصور فكوني في مجرى طاقتي وقدرتي فالشك معي ليس له مجال.

لن يشك في رجل من فوارس وأحدهم كالثار، رجل ملازم متن فرسه ملازمة الأبد مرتديا زي الحرب متسلحا بعدته، رجل من قوم إذا ما تهايبوا للإغارة خرجوا لها وانقضوا يشقون الغبار من على متون خيل مضمرة متجدرات خلقت وأصحابها للقتال سرعة وقوة، كرا وفرا.

وقد يسري في خيال المتلقي المعاصر الذي يتتبع بأس هذا الرجل أنه مخلوق للقتال وحده، ومن ثم فقد جفت ينباع الوجد في قلبه، وهذا أمر غير جدير بالمنخل الفارس فالحب لديه قرين البأس وصنوه، والغزل والبأس وجهان في بيئته البدوية المكشوفة لعملة واحدة لا يزيغ فيها.

شاعرنا المنخل في هذا النص أطلق طاقة وجدده وشوقه كي تكون معادلا لبأسه وفروسيته ليتابع من خلال رحلته علاقة حب مركبة عبر عنها المكان والزمان والإحساس، علاقة وصفية وجدانية قل نظيرها في الآداب عربية وغير عربية.

فالفتاة في خدرها المكنون الذي من شأنه أن يقوم بسترها يمر عليها شاعرنا ذو البأس في يوم معطر يختبئ فيه القوم غيب لطر تفتقى الطبيعية وجيدة خالية دون ناس اللهم إلا الشاعر والفتاة وبغيرهما هذه الفتاة يخرجها المنخل من مكنونها دافعا إياها الى حضن الغدير محاولا تقبيلها فترتعش له رافضة في خجل مسلمة دون وعي وجهها لقلبة تحيل برودة الكون المطر البارد الى وهج من حر النار.

هنا في هذه اللحظة تختلط الحدود والأشياء، يلتصم الشاعر بالطبيعة، يلتقي المطر بالغدير كما يلتقي المنخل بفتاته، هنا تصبح الطبيعة جزءا من النفس والنفس جزءا من الطبيعة ويستحيل الكون الى شيء واحد، ويكتمل أمر

براعة الصورة السابقة أظن أنها تقل براعة عن صورة أخرى أكثر منها حركة وانطلاقاً وأبعد عن منطق الثابت المحدود، وهي صورة لا يقدر الفنان التشكيلي المعاصر على أن يلم بأطرافها؛ لأن قدرته تقف عند إدراك الجزء المحدود منها دون استيعاب المساحة النفسية والحسية فيها وهي صورة الشريف الرضي الشاعر العباسي أيضاً الذي يصف مرور الراكب على نيار الصبا والأحبة وقد أهلكتها عوادي الدهر وصروف الزمان، تلك الصورة التي يقول فيها :

ولقد مررت على ديارهم

وتلفت عيني فعمد خفيث
عني الطلول تلتف القلب

في هذه الصورة المتحركة تمتد مكونات المكان الثابت وتتحرك مكونات النفس، وتتعدد مدارك النظر في العين، فالمكان الذي أهلكته العوادي وأحاله الزمن إلى أطلال تحوله حركة الراكب المرتحل السائر ونظرة العين المتعلقة به الموصولة معه بحبات القلب والوجدان شيئاً مركباً متحركاً، وفي هذه الصورة المركبة تقف قدرة الفنان التشكيلي وتمجيز الألوان عن أن تسعفه فما عساه أن يصور؟

حركة الراكب المرتحل قبل الوصول إلى الطلول؟ أو أثناء رؤيته والوصول قبالاته؟ أو الابتعاد عنه رويداً رويداً في مساحة ضوء يجعل الشيء الواضح حركة وراء حركة وخطوة تلو أخرى أشباح خيال.

أعتقد أن عطاء فنياً آخر بإمكانه بقدر ما أن يستولي على شيء كبير مما صوره الشريف الرضي إنه صورة الكاميرا السينمائية أو لغة الكاميرا كما يقال تلك التي تسجل الحركة منطوية باتساع المكان وحساب الزمان.

هذه الصورة السابقة يبرع في تحقيق مرادها وتمثيل أمرها مخرج سينمائي دون أن يحقق مرادها الضموني المعتمد على الحركة فنان تشكيلي.

أين نحن من هذا البدع الأخير وأين سياق المتلقي الآن الذي تحوط به الأعمال المتحركة أكثر من الأعمال الثابتة فمن يلتفت حول دائرة السينما والتلفزيون الآن عصبه تتوق في عدهما من يلتفت حول لوحة أو تكوين أو تمثال.

لقد كفى «المنخل» القاري المعاصر حيرة الاختيار ؛ لأنه

من زمانه السحيق خاطبه بلغة الآن، ومن ثم كان القبول والالتقاء، فليصدق ذلك المخرج السينمائي في تشكيل كادربه من المنخل حيث أعطاه المطر والغدير، وخلل الغبار وحركة المضمرات وهزيم الرياح وفجأة تجفل من قتي، تتحرك من ستر إلى ظهور ومن خدر إلى الغدير، كما منحه ناقة يميل إلى هواها من طرف مضاد مغرم من صنف البعير.

إن هذه الصورة التي هي من علاقة بوادينا في ذلك الزمان تتطرق من خلال الماضي إلى الإحساس المعاصر حيث نرى وجه القديم في مرآة الحديث ونذكر وجه الحديث في مرآة القديم.

إن الشاعر حين يقول قديماً
وأحبها وتحبني

ويحب ناقتها بعيري

مؤكداً وجود علاقتين في الجوى والحب، علاقة الحب الإنساني ومعها وذاك هو الطريف الجديد علاقة الحب الحيواني يذكركنا ذلك بالكادر الفني البارز الذي صنعه مخرج هوليد في أفلام رعاة البقر والغرب الأمريكي، حيث تأتي البطلة من أقصى اليمين ممتطية صورة جوادها والبطل من أقصى اليسار ليصطفن البطل لفتاته في حب ويلتقي الجوادان إلى أن يلتصق أنف هذا بذاك في علاقة حسية حميمة، وأظن أن هذه اللقطة حين شكلت على هذا النحو الطريف اعتبرت شيئاً محسوباً لهذا المخرج السينمائي، وإضافة من إضافاته مع أن هذه الإضافة لم تصف كثيراً إلى ما شكله المنخل اليشكري من قديم الزمان.

النص كما أحسب رغم قدمه فيه هوى المعاصرة وروحها ولن أغالي أبداً إننا قلت وفي المعاصرة شيء من هوى الموروث.

التوازن بين عطاء اللغة وعطاء الصورة :

حققت لغة النص التوازن المطلوب بين مراد الشاعر ومفرداته فهي في النص متحركة سريعة قافزة متوترة تروح بين الاستقرار والتوتر، بين الأخبار والإفصاح، وإن بلغ الإفصاح فيها مدى كبيراً فحركة الموقع والنفس لهما أثر كبير في تحديد هذا المدى.

في هذه اللغة استطاع الشاعر أن يوظف النداء والاستهتام والأمر والنهي والنفي والإخبار أيضاً، ففي تتبع لسياق النداء الذي تحقق مرتين متباعدتين في النص،

لغة النص تثبت موقع الطرفين طرف الشاعر الذي عبر عنه من خلال أفعال يملك حق الإرادة والتصرف فيها من مثل : لثمت شربت ، انتضيت ، أقررت ، دفعت ، وطرف آخر أفعاله من باب المطاوعة وتلقي الأثر وتقبله غالباً وذلك واضح من خلال صيغ الاستفعال والتفاعل والافتعال وذلك كالأفعال : استلاموا ، تلبسوا ، تناوحت تدافعت ، تنفست... فمن مضمون الأفعال المستخدمة في النص نرى الشاعر البيادي بالفعل المرتكب له والأطراف الأخرى دورها المتلقي والمطاوع والمتقبل لأثر هذه الأفعال. وفي محاولة رصد المكون الإيقاعي الذي يتحرك من خلاله لعن النص ووزنه نجد الشاعر استخدم لحاورته إيقاعاً مجزؤاً من بحر «الكامل» الذي وحدته اللحنية «متفاعله» يمتاز بقصر البيت وفي قصر البيت وجزه إسراراً بالجملة يوافق الإسراع في حركة الشاعر الفسارز والإسراع في دفع فتاة الخدر والتقاط القبلة، وفي الجزء ظاهرة تكثر تسمى التدوير حيث يلتصق الشطر الأول بالثاني فكان البيت كتلة نطقية واحدة، وهذا يؤكد حق الإسراع أيضاً حيث لم يترك القطع والوقف على الشطر الأول من سبيل حتى يكتمل حوار الصورة ، وقد تأكدت نهاية الإيقاع بدنة زاشة على تقفيل متفاعله جعلت البيت مرفلاً يرفل في نغمه ولحنه كما يرقل جمال الفتاة في الدمقس وفي الحريز، هذه الزيادة مقدارها اللحن مقدار دنة في السلم الموسيقي، لأن «ن» تساوي في ذاتها دو، ري، مي، فـ... والدنة هذه إضافة إلى كونها لحناً منتشراً تؤكد الصنف الموجود في المدافعة والتقبيل وشدة الحركة. وقد انتقلت القافية واختارت روياء مطلقاً هو حرف الراء التكراري الموصول بياء مد والمسبوق أيضاً بمد بادلن فيه الواو موقع الياء أحياناً حيث جاءت الكلمات: تحوري ، الذكور ، حرو ، زور متألفة مع مواقع الياء في بقية كلمات القافية.

هذا الروي الذي اعتمد على صوت الراء الصوت التكراري شمعنا من خلال تكراره تكرار انهيار المطر واستمرار خريز الغدير.

لعبة فنية ثرية ، أوّل صبيّة شاعر وحياة تأزرت فيها دلالات اللغة والصورة والصوت والإيقاع لتفصح عن شعر مرثي لإمكوت، لعبة فنية أنتجت عملاً ناهضاً قديماً حديثاً للشاعر الجاهلي المنخل الإشكري.

وجدنا الشاعر في المرة الأولى مدعوا مطلوباً مصرحاً باسمه حيث دعى بقوله «يا منخل» وقد تم ذلك وتحقق، لأن الطرف الآخر الأنثوي قد رضي به وأنس إليه بعد مدافعة وتمتع يبدو أنهما لم يأخذوا وقتاً طويلاً. ووجدناه في المرة الثانية وهو يدعو فتاة يعينها لها سماتها وموقعها الخاص داعياً لا مدعوا طالباً لا مطلوباً، وقد وصلت دعوته إلى حد الرجاء والاستعراخ والاستفاضة لمسمى محدد لا يهبط بطاقة الشاعر وقوته فالدعوة «هذه ليست من سقط المتاع فهي المعروفة تاريخياً بأنها من طبقة أرستقراطية يعز على السياق العربي أن يجعلها طالبة، ومن ثم فمسمى الرجاء والتوسل من الشاعر في النداء الثاني يبرره وجودها الطبيعي.

وفي تتبع لرصد حركة التركيب اللغوي التي تؤكد حركة الشاعر، وتوضح موقعه وموقع فتاة الخدر ووصفها بالخدر كما نحسب مبالغة في بيان حق الاستئثار فالوصف بالمصور يحقق أقصى المبالغات، في تتبع لهذا نجد انسجام الواقع اللغوي واتساقه مع الموقف، فالشاعر وهو يصور لنا لحظة المدافعة وما تم من خلالها قائلاً:

فدنت وقالت يا منخل ما بجسمك من حرو
ما شف جسمي غير حيك فاهدني عني وسيري

يبين لنا كيف تدنو الفتاة من خلال نداء فيه علو صوت نسبي، والنداء هنا تقريبي فيه علاقة ألف بإلف فالمدعو حبيب قريب ملاصق، ومن ثم فهي من خلال الإفصاح النسبي تطلب شيئاً أكبر من مطلب النداء، فهي لا تريد إقبالاً وإنما تريد بثاً للحال الذي عرضته في شكل استفهام انخفض أدأؤه لأن فيه شيئاً من خصوص: ففهي سر والسر غير مباح، ولذا فقد انتقل المنخل إلى الحوار في هذه اللحظة غير فاصل تتابع التركيب بكلمة «قلت» كي تقابل في وجودها كلمة «قالت» حتى يظل الهمس والانخفاض مستمرين، ويظل التواصل قائماً في لحظة التلاقي هذه مستخدماً طريق النفي سبيلاً لتأكيد تأثير حيها عليه قائلاً: «ما شف جسمي غير حيك» . ويأتي الأمر وهو من لغة الإفصاح وهو غير واقعي غير حقيقي في السياق ليعبر عن أن ما ناله من الفتاة فوق كل ما كان يتمناه، بأن الأمر لو زاد عن حده ما تمكن نفساً ولا تصوراً من تقبل ما هو أكثر، فاهدني عني وسيري أمران يساويان في عمق النص وباطنه «يكفيني هذا القدر القليل والقليل منك كثير» .

أخطاء المحققين لدواوين الشعر العماني دراسة عروضية

نلال الحميري

فيطيب الأمر لدى بعض المحققين الأغوار، فتراهم يسارعون إلى كتابة أسمائهم كمحققين قبل أن يدرسوا ما كتبه النساخ، ويستدركوا عليهم أخطاءهم، وذلك سعياً رخيصاً منهم وراء المادة، واستغفالا للقراء والمؤسسات المعنية بتحقيق التراث وطبعه، دون مراعاة لآخلاقيات العلم أو احترام وتقدير للتراث.

فما أشقها من مهمة تلك التي يضطلع بها بعض المتسولين والمرتزقة في تحقيقهم لكتب التراث، فيقتصرون على استخراج معاني الألفاظ من قواميس اللغة، ويذعنون ما اجتهد فيه بعض النساخ فينبسونه إلى أنفسهم، استغفالا لشعب له جذوره الضاربة في أعماق الشعر والأدب.

فهل بعد هذا المدخل يجهز لنا أن نجد مسوغاً لاستدراك الأخطاء العروضية التي وقع فيها المحققون لدواوين الشعر العماني تمهيدا ودعوة لتناول تحقيق هذه الدواوين من جوانب أخرى؟

إن هذه محاولة لالقاء حجر في غدير راك.

١ - جاء في ديوان النهاني من تحقيق عز الدين التنوخي قصيدة منسوبة لبحر البسيط، مطلعها (٢)
بمؤدية عنا الرقاب استقلت

فلم أدر من بعد النوى أين حلت

وهذا خطأ كبير، لأن القصيدة من بحر الطويل، كما هو واضح من هذا المطع.

وفي نفس الديوان جاءت قصيدة أخرى منسوبة لبحر الكامل، ومطلعها (٣).

رأية يا ذات الحبا والمودج

وربة الطوق وذات الدمليج

وهذا خطأ أيضا لأن القصيدة من الرجز وليست من الكامل.

جرت عادة المحققين لكتب التراث العربي عامة، ودواوين الشعر خاصة، أن يستخرجوا أوزان القصائد أو المقطوعات الشعرية الواردة في تلك الكتب أو الدواوين.

وهي مهارة عصية، ليس من السهل على أي محقق أن يجيدها على أكمل وجه.

ونتيجة لذلك وقع كثير من المحققين في مزالق عروضية فاضحة، تقلل من هيبتهم وتزعزع الثقة في تحقيقهم، رغم سعة علم بعضهم وجلالة قدره.

ومن ذلك ما وقع فيه شيخ المحققين العرب عبدالسلام هارون في تحقيقه لرسائل الجاحظ - مثلا - حيث نسب بيتين لعكاشة بن محصن، هما (١)
من كف جارية كأن بناها

من فضة قد طرفت عنابا

وكان ينهاها إذا نطقت به

ألقت على يدها الشال حسابا

نسبهما إلى البسيط وهما من الكامل، ولو أعفى نفسه من هذه المهمة الشاقة، لكان أسلم له من هذا الزلل الذي وقع فيه والتورط الذي أقحم نفسه فيه.

فمعرفة القاريء بأن القصيدة من بحر كذا، ليست بأهم من أن يعرف بأن هذا البيت موزون وذاك مختل، وهذا ما يقل عنه كثير من المحققين، فيحرصون على استخراج بحور الشعر ظنا منهم بأن هذا غاية التحقيق.

وقد يجد بعض المحققين أن النساخ قد أعطوهم من هذه المهمة، باستخراجهم لبحور الشعر وتعليقهم عليه لغة ووزنا،

★ شاعر وباحث من سلطنة عُمان.

وقد أخرجها من الهزج الى مجزوء الوافر أيضا أبيات:
كأن سطورها الياقوت

قد رصع بالدر
يفوق مذاقه الشهد

المصفى شيب بالخرمر
وأبلوجا بماء الورود

شيب وبسارد القطر
- قصيدة مطلعها (٨)

ألا قوموا بأسخار

لبيل غير مقمار
وقد أخرجها من الهزج الى مجزوء الوافر أبيات:

أشعتها تغطي الشمس

في صبح وإيكار
كعين الديك روقها

بجهد خير عصار
قنا منها الزجاج وقد

كسته ضوء أنوار
- قصيدة مطلعها (٩):

ألاقم صاحبي مستبذلا بالشغل أشغالا

وقد أخرجها من الهزج الى مجزوء الوافر أبيات:
فكتر النوم يورث

أهله هما وبلا لا
ولا تندب أصحابنا

ولا دورا وأطلا لا
وبه عن ذكرك الماضي

من الزمن الذي حالا
- قصيدة مطلعها (١٠):

غزال زارني سحرا

يفوق الإنس والجنة
وحسب هذا المطلع دليلا على كون القصيدة من مجزوء

الوافر وليست من الهزج.

- قصيدة مطلعها (١١):

وسد قد كسا الافقا

تعالى خالق خلقا
وحسب هذا المطلع أيضا دليلا على كون القصيدة من

مجزوء الوافر وليست من الهزج.

وفي نفس الديوان أيضا قصيدة منسوبة لبحر الطويل،
ومطلعها (١):

لمؤذية لدى منح رسوم

تلوح وعهدا بال قديم

وهذا خطأ لأن القصيدة من الوافر وليست من الطويل

٢ - جاء في «ديوان الحبسي» من تحقيق عبدالعليم عيسى،
قصيدة منسوبة لبحر الهزج، ومطلعها (٥):

ألا يا صاح لا تمدح

أهيل البغض والمقت

وهذا خطأ لأن القصيدة من مجزوء الوافر، وإن كانت
أبياتها توهم الغاريه بأنها من الهزج، وهذا ما وقع فيه المحقق،
إذ أنه لم يلتفت الى بعض أبيات القصيدة مثل:

يقصر عن مدائحها

حليف الوصف والنعته

محمد المكرم خير

أهل الوصف والنعته

فقوله (يقصر عن) في البيت الأول، وقوله (محمد لـ) في
البيت الثاني، جاء على وزن (مفاعلتن) بتحريك اللام، وهذه
التفعيلة تخرج القصيدة من بحر الهزج الى مجزوء الوافر كما
يقر ذلك علماء العروض.

ومثل هذا الوهم من المحقق تكرر في ستة مواقع أخرى من
الديوان، هي:

- قصيدة مطلعها (٦):

إذا ما شئت مدحا في

ذوي المعروف والفضل

فقد أخرجها من الهزج الذي توهمه المحقق الى مجزوء
الوافر الأبيات التالية:

هو النور الذي افتخرت

بطلعه بنو ذهل

يفوق على ابن زائدة

ببذل النائل الجزل

ولو يندري أبودلف

المكتنى في بني عجل

لأصبح مع عدي الخير

منسوبا الى الجهل

- قصيدة مطلعها (٧):

سلام نوره يزرني

بضوء الشمس والبدر

وفي نفس الديوان قصيدة منسوبة لبحر المقتضب
ومطلعها (١٣)

مدح النبي محمد

أمن النفوس من الأذى

وهذا خطأ فادح لأن القصيدة من مجزوء الكامل وشتان بين
موسيقى الوزنين.

وقد تكرر هذا الخطأ في موضعين آخرين من الديوان هما

- قصيدة من مجزوء الكامل نسبها المحقق إلى المقتضب،
ومطلعها (١٢)

يا زائراً قبر النبي فكيفت عاقبة الصروف

- قصيدة من مجزوء الكامل، كما نسبها المحقق إلى
المقتضب، ومطلعها (١٤) :

ليس المودة بالزيارة والتملق والتناجي

وفي نفس الديوان قصيدة منسوبة لبحر المتدارك
ومطلعها (١٥).

أيا أحمد الخير يا سيد البرية يا رحمة العالمينا

وهذا خطأ بين لأن القصيدة من المتقارب وليست من
المتدارك.

وفي موضع آخر مقطوعة نسبها المحقق إلى بحر السريع،
ومطلعها (١٦) :

يا صادقاً بين الرورى ميعاده

ومغنياً بماله وفساده

وهذا خطأ لأن المقطوعة من الرجز، وربما لا يفرق عند
المحقق لو نسبها إلى البسيط مثلاً، لأنه يشترك مع السريع
والرجز في ابتدائه بمستعلن، وذلك جهل قاضع
بأساسيات العروض.

وفي موضع آخر من الديوان مقطوعة من بحر البسيط
نسبها المحقق جهلاً إلى بحر الطويل، وشتان بين موسيقى
البحرين، ومطلع المقطوعة (١٧) :

عجل - لك الخير - في أمر بدأت به

لا تجعله لإبطاء وتأخير

وربما اكتفى المحقق بطول البيت دون تقطيعه، فنسبه إلى
الطويل، وذلك خذلان عظيم، يسلم منه حتى صبيان المدارس
في دراستهم للعروض..

والحقيقة أن الديوان به أخطاء مختلفة يصعب حصرها،
فالمحقق تارة ينسب الأوزان إلى غير بصورها، كما مثلاً لذلك
سابقاً، وتارة يخلط بين البحور الوافية ومجزوءاتها، كما في هذه
القصيدة، التي مطلعها (١٨) :

أهدي سلاماً نشره

يزري على نشر الأناب

فقد نسب المحقق القصيدة إلى بحر الكامل وهي من
مجزوءه، وتارة يترك أبياتاً من الشعر مكسورة الوزن دون أن
يشير إلى ذلك، كما في هذا البيت (١٩) :

إني أفهقر مهجتي حنراً

عن أرى حاصلًا بأوهاق

فالقصيد من المنسرح، وهذا البيت مختل، وهناك أمثلة
أخرى في الديوان، ليس هذا موضع حصرها.

وخلاصة الحديث عن ديوان الحبيبي، أن وزارة التراث
القومي والثقافة، لم تلغ في اختيار المحقق الكفة للديوان، وقد
ورطت الرجل - صاحب التحقيق - في مهمة جسيمة ليس أهلاً
لها.

٣ - جاء في «ديوان المعري» من تحقيق د. عبد المنعم خلفي
أربعة أبيات منسوبة لبحر الطويل، ومطلعها (٢٠) :

إن الذي نهواك منك لحاضر

في قبض كفك والزمان مساعد

وهذا خطأ لأن الأبيات من بحر الكامل وليست من الطويل
كما زعم المحقق. وفي نفس الديوان ورد بيتان نسبهما المحقق إلى
البحر الطويل وهما (٢١) :

لا شغل لي في أول أو حاضر

لكن فؤادي في هوى المستقبل

فالنفس مولعة بما قد ترتجي

[.....]

وهذا خطأ بين لأن البيتين من الكامل وليسا من الطويل. وفي
نفس الديوان قصيدة منسوبة لبحر المجتذ، ومن أبياتها (٢٢) :

أنا منه طول دهرى

مبتلى حان عليل

لم يلمني عن هواه

لائم فيه جهول

وهذا خطأ أيضاً لأن القصيدة برمتها من مجزوء الرمل
وليست من المجتذ.

وفي الديوان قصيدة منسوبة لبحر الكامل، ومطلعها (٢٣) :

يا زورة قد أورت

برءاً من الداء العقام

وهذا خطأ لأن القصيدة من مجزوء الكامل وليست من
الكامل التام.

وفي «ديوان الفشري» لنفس المحقق قصيدة منسوبة لبحر السريع، ومطلعها (٢٤):

يا خالتي الذر الدقيق ومن يرى لذبيبه في جنح ليل أليل
وهذا خطأ لأن القصيدة من الكامل وليست من السريع كما زعم المحقق.

وفي نفس الديوان قصيدة وهم المحقق بأنها من الرجز ومن الكامل ومطلعها (٢٥):
وإني كتاب كتاب المفضال

كأنه الياقوت في التمثال
وهذا المطلع بالفعل يومه القاريء بأن القصيدة من الرجز للتشابه الدقيق بينهما، بيد أن هناك ما يدفع هذا الوهم ويخرج القصيدة من الرجز إلى الكامل، وهي هذه الأبيات من القصيدة:
فبعض ما كسبوه من أفعالهم

وهذا من الإسراف في الأفعال
وإنه ليس بظالم لعباده
قد أسفوه فعاجلتهم نعمة
وإنه ذو عفو عن الجهال

ببلاء نقص وإبتلاء قتال
ففي هذه الأبيات ترددت تفعيلية (مفاعلاتن) بتحريك التاء وهي من بحر الكامل، مثل (فبعض ما) (كسبوه من).

وفي «ديوان ابن رزيق» وهم نفس المحقق د، عبد المنعم خفاجي وهما قريباً من الوهم السابق، ففي الديوان وردت مقطوعة من خمسة أبيات نسبها للمحقق إلى بحر الهزج ومطلعها (٢٦):

محمد غيث مكسرة

محمد ليث هيجاء
وهذا وهم لا عذر للمحقق فيه، لأن أول تفعيلية في البيت بيئة واضحة من مجزوء الوافر، وهي (محمد غيث) على وزن مفاعلتن بتحريك اللام، وهذا دليل قاطع على أن الأبيات من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

ومثل هذه الأوهام لا تليق بعروضي كاليدكتور عبدالمنعم خفاجي وذلك لمؤلفاته في العروض؛ أما إن العلم شيء والتطبيق شيء آخر؟

٤ - جاء في «ديوان اللواح» الجزء الأول من تحقيق محمد الصليبي قصيدة منسوبة لبحر الوافر، ومطلعها (٢٧):
فؤادي يحسن ليل الشريعة

حزين الخحاس العطاش المضيفة
وهذا خطأ بَيِّن، لأن القصيدة من المتقارب وليست من الوافر كما زعم المحقق.

وفي نفس الديوان قصيدة نسبها للمحقق لبحر الهزج، ومطلعها (٢٨):

إليك إليك يا ربي
حملت العيب من ذنبي

وهذا وهم فاضح لأن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج، والتفعيلية الأولى من البيت (إليك إني) على وزن مفاعلتن بتحريك اللام، خير دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر.

وهذا الوهم حمل المحقق على ارتكاب خطأ آخر في القصيدة فقد علق على البيت:
وأصحبني بمن ترضى

وتقبيله من الصحب
وبأن الوزن يستقيم إذا سكنت اللام في الفعل (تقبيله) وهذا افتراء لا يقره شاعر ولا عروضي، إذ أن الوزن يشتمل تحريك اللام وتسكينها، وإن كان التحريك أولى - نحوياً - لعدم سبق الفعل بجازم.

ويبدو أن المحقق لا يفرق بين الهزج ومجزوء الوافر فقد ارتكب هذا الخطأ في أربعة مواضع أخرى من الديوان هي:
- في الجزء الأول، قصيدة مطلعها (٢٩):

وقفت ببابك اللهم والمقبول مردود

والتفعيلية الأولى من هذا المطلع دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج

أيضاً في الجزء الأول، قصيدة من أبياتها (٣٠):
إلى كم أرقع الدنيا

بهـتكي حلة الدين
وأركض في ميادين الـ

هـوى ملء الميادين
والتفعيلية الأولى من البيت الثاني دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج

وفي الجزء الثاني، قصيدة من أبياتها (٣١)
أطاري السبب القهپ

بأيدي الناغري النغب
كطي البرد والأتب

أنش بسعال واحتسب
وعجز البيت الثاني دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

وأيضاً في الجزء الثاني، قصيدة مربعة من أبياتها (٣٢):

عزاء يا بني شرف

فطول الحزن واللفف

مؤد بكم الى التلف

والدكم فليس يقي

وعز البيت الثاني دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر

وليست من الهزج.

وفي نفس الديوان من الجزء الأول، مقطوعة من ثلاثة أبيات، نسبها المحقق إلى بحر الرجز ومطلعها (٣٢) :

لا خير في الدنيا ولذاتها

إن لم تكن عاقبة صالحه

وقد أخطأ المحقق، لأن المقطوعة من بحر السريع وليست من الرجز، كما هو واضح من هذا البيت، فعروضه وضربه على وزن (فاعلان)، وهذا يكون في السريع لا في الرجز.

٥ - جاء في «ديوان أبي الصولي» من تحقيق الدكتور حسين نصار مقطوعة خمسة، نسبها المحقق إلى مجزوء الكامل، ومطلعها (٣٤) :

مرعى الغرام وخيم والصبر عنه جسيم

يا خل أنت عليم شوقي إليك عظيم

لا شيء أعظم منه

وهذا خطأ، فالمقطوعة من بحر المجتث وليست من مجزوء الكامل كما وهم المحقق.

وفي نفس الديوان مقطوعة أخرى خمسة من بحر المجتث ومطلعها (٣٥) :

لو كنت تعلم حقاً ماذا يبعدك ألقى

ما أحدث عني شفاً يا منية القلب رفقا

كفأك هذا التجني

وقد نسب المحقق هذه المقطوعة خطأ إلى مجزوء الرجز.

٦ - وفي ديوان «جواهر السلوك في مدائح الملوك» من تحقيق الدكتور داود سلوم، مقطوعة شعرية من مجزوء الكامل، مطلعها (٣٦) :

نفراتها عن لامح

كماها تهب تسعرا

وقد نسب المحقق هذه المقطوعة خطأ إلى المجتث.

وفي نفس الديوان قصيدة مضطربة الوزن، أكثر أبياتها من المجتث، ويتخللها مجزوء الرمل أحياناً، ولم يشر المحقق إلى ذلك، ومن أبياتها (٣٧) :

ومقرظ جاء يسعي

سحرا زف الكؤوسا

يشبه الظبي التفتانا

والغنص لينا وميسا

أتى بكأس دهاق

نورها فاق الشموسا.

هوامش :

١ - رسائل الجاحظ، الجزء الثالث، تحقيق عبدالسلام هارون، بيروت دار الجيل، ١٩٩١، ص ١٤٥.

٢ - ديوان النبهاني، السلطان سليمان بن سليمان النبهاني، تحقيق : عز الدين التتري، دمشق المطبعة العمومية، ١٩٦٥، ص ٧١.

والجدير بالذكر أن وزارة التراث القومي والثقافة ألغيت، أعادت طبع هذا الديوان لكنها للأسف أسقطت اسم المحقق عز الدين التتري، وأسقطت بالديوان شخصاً آخر، هو سليمان بن خلف الخروصي، دون تقديم لأخلاقيات التحقيق والنشر.

٣ - نفس المرجع السابق، ص ٨٦.

٤ - نفسه، ص ٢٠٠.

٥ - ديوان الجبي، راشد بن خميس، تحقيق : عبدالعليم عيسى، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٢، ص ٥.

٦ - نفس المرجع السابق، ص ١٧٤.

٧ - نفس المرجع السابق، ص ٢٢٨.

٨ - نفس المرجع السابق، ص ٣٠٥.

٩ - نفس المرجع السابق، ص ٣١٢.

١٠ - نفس المرجع السابق، ص ٣٤٨.

١١ - نفس المرجع السابق، ص ٤٩٥.

١٢ - نفس المرجع السابق، ص ١٢.

١٣ - نفس المرجع السابق، ص ٢٢.

١٤ - نفس المرجع السابق، ص ٤٧٤.

١٥ - نفس المرجع السابق، ص ٢٧.

١٦ - نفس المرجع السابق، ص ١٧٠.

١٧ - نفس المرجع السابق، ص ٢١٠.

١٨ - نفس المرجع السابق، ص ٢٤١.

١٩ - نفس المرجع السابق، ص ٢٤.

٢٠ - ديوان المعري، محمد بن عبدالله، تحقيق : محمد عبدالنعم خلجاني، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٤، ص ١٣٢.

٢١ - نفس المرجع السابق، ص ٢٩٠.

٢٢ - نفس المرجع السابق، ص ٣٠٩.

٢٣ - نفس المرجع السابق، ص ٣٧١.

٢٤ - ديوان الغنوي، سعيد بن محمد الخروصي، تحقيق : محمد عبدالنعم خلجاني، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨١، ص ٣٠٤.

٢٥ - نفس المرجع السابق، ص ٣٠٦.

٢٦ - ديوان ابن رزيق، محمد بن محمد، تحقيق : محمد عبدالنعم خلجاني، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٢، ص ٨٦.

٢٧ - ديوان الواح، سالم بن غسان الخروصي، تحقيق : محمد عي الصليبي، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٩، الجزء الأول، ص ١٥١.

٢٨ - نفس المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٢٨٢.

٢٩ - نفس المرجع السابق، ص ٣١١.

٣٠ - نفس المرجع السابق، ص ٣٧٩.

٣١ - نفس المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٥١.

٣٢ - نفس المرجع السابق، ص ١٨٩.

٣٣ - نفس المرجع السابق، الجزء الأول، ص ٣٠٦.

٣٤ - ديوان أبي الصولي، سعيد بن مسلم، تحقيق : حسين نصار، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٢، ص ٢٢٨.

٣٥ - نفس المرجع السابق، ص ٢٢٩.

٣٦ - ديوان جواهر السلوك في مدائح الملوك لبال بن سعيد بن عرابية، تحقيق : داود سلوم، مسقط : وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٤، ص ١٢٤.

٣٧ - نفس المرجع السابق، ص ١٦٦.

التاريخ الأدبي والهوية السواحلية *

للباحثين الأمين المزروعى، وإبراهيم نور شريف البكري

ترجمة وتقديم: عبدالله الحراسي **

مستكشفين ودعاة وبحارة وتجارة وباحثين عن الرزق . والشرق الأفريقي - ورنجبار على وجه التحديد - له موقع خاص في الذاكرة العمانيّة ، فقد كان الساحل امتدادا لعمان الأم ثم أصبح في عصر السيد سعيد بن سلطان مركزا وعاصمة لعمان. وحتى الستينيات من هذا القرن كان حكام ساحل شرق أفريقيا عمانيين إلى أن دارت عليهم الدائرة فضاع الساحل العربي في شرق أفريقيا كما ضاعت الأندلس وغيرها.

حتى الآن لم يدرس العرب تاريخهم في شرق أفريقيا . أجل توجد دراسات قليلة لكنها لا تمثل قطرة من بحر من الدراسات التي يمكن للمتخصص أن يرى إمكانية إجرائها. والتاريخ أي سير حياة العظماء ، ليس هو التاريخ الذي أعنيه هنا . التاريخ المراد دراسته هو الحركة الشاملة لحياة الإنسان، أي فحصه وتمحيصه باعتباره روحا. والمجال إذن مفتوح ليس لعلم التاريخ فحسب ، بل لكل العلوم التي ترصد الإنسان في كل صوره : مجتمعا، معمارا، فنا، شعرا، صحافة، غناء... الخ.

إن المطلوب ليس فقط البحوث «الدرسية» للتفرقة التي تتعرض مثلا للصحافة العربية في زنجبار ، أو لذكرات الأمانة العربية التي هجرت زنجبار إلى أوروبا. هذه فروع والمطلوب هو للجرى الرئيسي الذي تتموضع فيه كل هذه الدراسات.

إن ترجمة الفصل الثالث من كتاب «السواحلية : لسان شعب افريقي وهويته» لإبراهيم نور شريف البكري والأمين المزروعى ترمي إلى أفاق تتجاوز موضوع هذا المبحث لتشكّل دعوة للباحثين العرب (والمعنيين خصوصاً) إلى ابتلاء موضوع العرب وساحل شرق أفريقيا الاهتمام الذي يستحقه وفيما يلي ترجمة الفصل المذكور.

تقديم :

قد يتساءل البعض عما يهم الثقافة العربية من إثارة قضية من مثل الهوية السواحلية ومحدداتها. وهذا التساؤل له حقا ما يبرره حيث لم يخرج موضوع الوجود العربي في شرق أفريقيا حتى الآن من متون كتب التاريخ.

الثقافة العربية (أعني الثقافة / الفكر / الأيديولوجيا) لم تخرج عن كونها ثقافة استعراضية في أوجهها العديدة. يتبدى استعراضا ثقافيا في القضايا التي تثار مثلا حول الشعر (الشعر العمودي ، الشعر الحر، الشعر النثري...) وحول قضايا أخرى من مثل حرمه قراءة أو لاد حارتنا والمنحجب محفوظه. وغيرها من المواضيع الشبيهة.

إن ثقافتنا العربية المعاصرة تنطوي على مفارقة مبهكة.. إن لنا كعرب وجودا متميزا في مجالات تاريخية شتى لكننا لم نأخذ قضية وجودنا في حركة التاريخ مأخذ الجد . لقد أصبحت قضايانا الثقافية الاستعراضية مركزا، وغدا كل شيء لا يمكن تقييده إلى «مانشيت» عرض هامش، بل عدما في الأغلب. وقضية الهوية السواحلية هي إحدى القضايا التي لم يولها الفكر العربي أي أهمية ، بل لم تحظ حسب علمي بأي نقاش في أي صورة من الصور. وإشارة للموضوع ليست من قبيل التباكي على ماضٍ لن يعود، فبيت العجائب في زنجبار ليس ماضيا، والعمانيون واليمنيون وغيرهم ممن يجري في أحضانهم الدم العربي وعلى ألسنتهم لغة عربية مازالت محفظة بجوس الأس، أولئك الذين مازالوا متشبّين بجنودهم في كلوة وممباسة وغيرها من نقاط الساحل الأفريقي ليسوا تاريخا. انهم مازالوا هناك.

عرف العرب الشرق الأفريقي منذ قديم الزمان. عرفوه

* فصل من كتاب «السواحلية لسان شعب افريقي وهويته».

*** باحث ومترجم عماني.

التطور العضوي للأدب السواحلي من القاعدة العرقية السواحلية.

ومعاً لا ريب فيه أن بإمكاننا أن نطرح جانباً وجود العرق السواحلي دون أن نرفض فكرة الهوية السواحلية. وكما أشرنا سابقاً فإنه قد أُعِد من مقام السواحلية في تنزانيا بتصميمها لغة وطنية، وظهر على أثر ذلك ضرب من الثقافة السياسية السواحلية. وهكذا يصبح من المناسب أن نطلق مصطلح الأدب السواحلي على الأدب الذي ألف باللغة السواحلية على يد كتاب ينتمون إلى هذه الثقافة. إن مفهوم الثقافة السياسية السواحلية هذا هو الذي يبدو أنه قد شكّل الموقف الذي يقفه كل من كينجو وسينجو حينما يكتبان.

هنا في أرض الوهن نعتبر السواحلية حامية حمتنا، فقد انشأنا منذ الفترة الاستعمارية ووجدنا إلى حين صولنا على استقلالنا أنها اللغة التي نعر عن حياتنا الاجتماعية. إن يكون لرد السواحلية يعني أن يكون لنزانيا. لذا فمن المرجح أن الناس سيظلون أن يلقبوا بالسواحليين وسواحرون تطوير قيم وعبادات واعراف بدلاً من إسلطهم أصمعة لمفهوم العرق. وهنا عندها يمكننا القول أن لدينا أدباً سواحلياً.

ومعاً لا شك فيه أن تسييس الهوية السواحلية وارتباطها في معادلة مع الخلقول الاستعماري المسمى الدولة – الشعب هو ظاهرة تنزانية في المقام الأول. فرغم أن السواحلية هي اللغة الوطنية في كينيا إلا أن اعتبار الكيني سواحلياً هو أمر غريب حقاً لدى شعب كينيا، على الأقل في المستقبل المنظور. ولكن الحال جد مختلف في تنزانيا حيث يلاحظ تزايد اندماج الاعراق تحت لواء روح شعب تشكل اللغة السواحلية عمودها الفقري وفي هذا السياق يقول لودهي في معرض تأييده لكينجو وسينجو معلقاً.

إن الثقافة التنزانية هي لأن المجموع الكلي لكل العادات والتقاليد الصنعة لدى مختلف المجموعات القومية في تنزانيا، حيث تم تحويل كل هذه الثقافات القومية التي استخدمت لغات أو لهجات محلية إلى ثقافة وطنية تستخدم اللغة السواحلية التي تتألف يوماً بعد يوم إحصاء التنزانيين وجمعهم وتقديرهم. (١١، ١٩٧٤)

ولكن أن الأدب السواحلي على هذا النحو فإننا ونحوه على أي سنقصي الأدب الذي كتبه بالسواحلية السواحليين وغير السواحليين الذين هم ليسوا من أصل تنزاني، وهذا بدلاً ريب قول يصعب تقبله والتسليم به.

يلتزم سينكلو – تحت تأثير مفهوم الهوية السواحلية – تعريفاً تجاوز حدود الدولة الشعب في قوله.

في البداية تحدثنا عن العلاقة بين أدب المجتمع والثقافة، وهذه العلاقة ستعطينا في تعريف الشعر السواحلي. مستقراً ما أنا كأن أي عمل أدبي سواحلياً غير أم سواحلي على أساس تصويره لثقافة الشعب السواحلي وعلاقته بهذه الثقافة. وهنا فإن مصطلح سواحلي يعني المجموعة العرقية الأكثر للشعب السواحلي وذلك لعدم وجود مثل هذه المجموعة العرقية في الوقت الحاضر. إن السواحليين هنا هم مواطنو شرق إفريقيا ووسطها على وجه العموم ولا يقتصر على أولئك الذين يعيشون على ساحل هذه الدول.

يفترض سينكلو أن وجود ثقافة تتخطى الحدود الوطنية ذات أدب من المناسب اعتبارها سواحلياً إذا كتب بالسواحلية وتعلق بتلك الثقافة وغير عنها.

من الأمور المسلم بها أحياناً تلك العلاقة التي لا تنقسم عراها بين تطور لغة قوم وأدبهم. ولكن إن لم يكن بالإمكان فك عرى هذه العلاقة فبالإمكان أن أقل تقدير أضعافها أو جعلها غاية في الغرض. إن الجدل السك الدائر حول لغة الأدب الإفريقي هو دليل ساطع على غموض تلك العلاقة التي يفترض عدم افتزائها بين اللغة والأدب. ويثر هذا الجدل أسئلة ذات شأن حول جوهر كل من الأدبين الأوروبي والإفريقي. فما هو الأدب الإفريقي؟ أم أدب الانجليز؟ أم أنه يشتمل على الأدب الأخرى التي كتبت باللغة الانجليزية؟ أم ترى أن المؤلف الإفريقي والروح الإفريقية أمران كافيان لتشكيل الأدب الإفريقي بغض النظر عن اللغة التي كتب بها؟ إن هذه التساؤلات تجلب معها تساؤلات أخرى عديدة. فمن هو الإفريقي؟ وهل هناك روح أدبية إفريقية؟ وهل يمكن اعتبار الأدب الذي كتبه ذوو الأصول الهولندية في اللغة الإفريقية أدباً إفريقياً؟

إن تساؤلات واعتبارات شبيهة بهذه شوشت عالم «الأدب السواحلي»، ويمكن بغاية البساطة تعريف الأدب المكتوب بالسواحلية على أنه أدب الشعب السواحلي حينما تكون حدود اللغة السواحلية مشتركة مع حدود العرق السواحلي. ولكن وكما هو الحال في اللغات الانجليزية والفرنسية والبرتغالية والإسبانية فإن تطور السواحلية وانتشارها خارج حدودها العرقية قد أثار تساؤلات جادة حول أصل الأدب السواحلي وارتباطه بالهوية السواحلية. ويرسم ثوبان هذا السيناريو حينما يتساءل.

هل الأدب السواحلي هو ذلك الأدب الذي كتبه السواحليون؟ وإذا كان كذلك فما هو الأمساحلي؟ إن هذا تساؤل مثير للجدل. هل الأدب السواحلي هو ذلك الذي يعني بنسب الحياة السواحلي أو عرق الإفريقي؟ أم أنه الأدب السواحلي الذي كتبه سكان شرق إفريقيا؟ (١٦١، ١٩٦٨).

وإذا كان الرأي العام يشير إلى أنه ليس هناك عرق سواحلي وأنه ليس هناك شعب بلغ ترابط الجماعي جداً يمكنه أن تكون وجود عرقي سواحلي فعندها يسهل تعريف الأدب السواحلي في مصطلحات لغوية لا لبس فيها، وإلا فيمكننا أن ننظر للقضية من منظور وطني فنفر الأدب السواحلي على أنه الأدب الذي ألف باللغة السواحلية على يد كتاب لغتهم الوطنية هي السواحلية. وهذا الأدب – إذا أخذنا بهذا التعريف – سيشتمل على الأدب السواحلي (باللغة السواحلية) الذي كتبه التنزانيون والكينيون وإلى حد أضعف الأولادغون – لكن هذا التعريف سيترجح جانباً ذلك الأدب الذي كتبه الأوروبيون بالسواحلية على سبيل المثال. إن ريتشارد نولد هو أحد الباحثين الذين ينحون هذا للنحى – إلى حد ما – في تعريفهم للأدب السواحلي، فالأدب السواحلي في أياضه هذه في رأيي:

.. لا يمثل إلا الثقافة والجمع السواحليين في الساحل (لشرق إفريقيا) فحسب. لكنه أيضاً جزء لا يتجزأ من الشعوب الحديثة في شرق إفريقيا ومن الناحية العلمية سيكون أكثر تأثيراً إن نسمي هذا الأدب بأدب شرق إفريقيا للكتاب باللغة السواحلية. يعتبر البعض أن أن قوى للتطور اللغوي هو والتحديث «السياسي» قد شوهت

وعلى نفس منوال سينكارو ولكن دون التأكيد على وجود الروابط الثقافية يجادل روبرت فيليبسون بوجود أدب يتجاوز الحدود الوطنية يتضمن الأدب المكتوب باللغة السواحيلية وليس بالضرورة الأدب الذي كتبه السواحيليون، أو في الثقافة السواحيلية من تنزانيا وكينيا وأوغندا ويجب حسيما يرى فيليبسون أن يضع هذا الأدب العابر للحدود الوطنية في الاعتبار مشاركة المجتمعات الناطقة بالسواحيلية زائير وإسهامها (فيليبسون ١٩٩٠: ٢٠). وفي الحقيقة يمكن للمرء أن يفرض مفهوم أفريقيًا السواحيلوفونية (على غرار الفرائكوفونية: المترجم) التي تشمل كينيا وتنزانيا وأوغندا وجزر القمر وبعض المجموعات السكانية من زائير والصومال والسودان وموزمبيق ورواندا وبورندي ومالاوي وفي هذه الحالة سيفرض الأدب السواحيلي بكونه الأدب السواحيلوفوني المكتوب باللغة السواحيلية.

ويبدو لنا أن آراء كل من كينجيسرو وسينجر ونولند وفيليبسون تنتمي انتفاء ملامها إلى دائرة الأدب المكتوب بالسواحيلية فهم - ضمنيا على الأقل - يتقادون إمكانية اعتبار الأدب السواحيلي أدبا عرقيا للشعب السواحيلي. ومن نتائج هذا أن أنه لا يمكن استخدام ما يسمى بالأدب السواحيلي كسمعة مميزة للهوية العرقية السواحيلية. أن مشكلة هذه الرؤى هي أنها تتعامل مع الأدب السواحيلي في لحظة متجمدة تمتد منذ مقدم الاستعمار الأوروبي وانتهاء بالوقت الحاضر. أن هذا الأدب غريب للنشأ من نواح عرقية وقومية ودينية وأيديولوجية، فهو أدب يتجاوز حدود الأعراق والقوميات ولا يربطه رابط سوى اللغة السواحيلية التي جرت العادة على أنها تدور حول نموذجها الكلاسيكي الضيق. وقد شارك وسامهم في صياغة هذا الأدب كل من السواحيلي وغير السواحيلي والتنزاني وغير التنزاني والمسلم وغير المسلم. وهذا الأدب أيضا شفهي ومكتوب ولكن أن كتب فقد جرت العادة على كتابته بالأحرف اللاتينية.

غير أن الأدب السواحيلي لا يبدأ مع قدوم الحكم الاستعماري الأوروبي، وفي الواقع فإنه لا يوجد سبب يدعوننا لنفترض أن السواحيليين لم يسمعوهم بالكلمة المكتوبة في مرحلة مبكرة من تطوهم واتصالهم بالعالم العربي، إلا أن هذا لا يعني أنه تم اعتماد الكتابة مباشرة في إنشاء أدبهم. ومن المحتمل أن أدب هذا الشعب اللامسي في مرحلة تشكله قد ظل شفهيًا لقرون عديدة، وربما أنه حين عرف السواحيليون الكتابة كانت في البداية حصرا على توثيق الإنشاءات الشفهية، وعلى هذا فإن التأليف في الشكل المكتوب قد يكون أحد الوظائف المتأخرة للكتابة بعد معرفة المجتمع السواحيلي بها.

وبعد أن ذكرنا ذلك فعليا أن نمرع لنضيف أنه لا يمكن للمرء أن يقول بأن بداية تاريخ الكتابة الإبداعية لدى السواحيليين قد ارتبطت بتوافر الوثائق المعروفة. وهذا الضرب من التصور الاستنتاجي يفترض لنا لا نعتبر الشيء موجودا إلا إذا تم توثيقه. ومثل هذا الرأي النحوي هو الذي أدى باغزر الباحثين في الأدب السواحيلي استنتاجا أن أن يعتبر عام ١٧٢٨ نقطة بداية ظهور الأدب السواحيلي (والذي يقصده الباحث كما نرى هو الأدب المكتوب) [كشابت ١٩٧٠: ١٠]. وكما تبين فإن لدى جامعة دار السلام في مجموعتها وثيقة أدبية سواحيلية يعود تاريخها إلى القرن الرابع عشر، ولا يوجد سبب مقنع يحولنا إلى أن

نفترض أن الكتابة الأدبية السواحيلية التي استخدمت الحرف العربي لم تكن قد ابتدأت قبل القرن الرابع عشر بوقت طويل. وعلينا أن نحترس من الوقوع في ثغرات الأيديولوجية التوثيقية، وخصوصا فيما يتعلق بمجتمع أعطي - إلى حد قريب على الأقل - نوعا آخر من القيمة للكلمة المكتوبة بخلف ما أعطته لها مجتمعات الدائرة الشمالية. وكنتيجة لاختلاف القيمة هذا فقد كان السواحيليون أقل تحمسا لحفظ أدبهم الموثق مما يعتقد كثير من الباحثين الغربيين. والنتيجة قد تكون فقدان كثير من الأدب المكتوب الموجود سابقا هذا إذا تجاوزنا الحديث عن حقيقة مفادها أنه سرعان ما كانت المخطوطات المحفوظة تهرتي، في العادة من جراء المناخ الاستوائي.

وفي المرحلة الحالية من معرفتنا فإنه من المحال أن نحدد النقطة التي تكاملت بها الآداب الشفهية السواحيلية - النجانون، والنييمبو، والميسيمو، والغنوايلي التي... مع الأدب المكتوب الذي قام في الأساس على الحرف العربي. غير أننا نعرف أن الكتابة السواحيلية في الحرف العربي كانت على نحو كاسح منحصرة للشعر، وأن الأدب «الديني» حظي دائما بفرصة أفضل لحفظه في الشكل المكتوب من غيره من أنماط الإنشاء غير الدينية. وحتى عقود قليلة ظل النشر السواحيلي شفهيًا في الأساس. وكانت أصول بعض هذه القصص محلية، سواحيلية وغير سواحيلية (مثال: صومالية، يمنية، بوركينية، وميغينية، وزاناموية). في حين أنه تم تكيف قصص أخرى محليا من أصول غير محلية وتطويرها (خصوصا تلك القصص ذات الأصول العربية والفارسية). وإضافة إلى قصص المواعظ وقصص الحيوانات والأساطير والحكايات، فقد أشري الأدب الشفهي بالنشر الذي تم تطويره من أصول عربية وفارسية. كذلك فقد تم التعامل مع القصص ذات المواضيع الإسلامية وخصوصا تلك التي تعني بسيرة حياة الأنبياء والرسول، على نحو مختلف في التراث النصي الشفهي السواحيلي. وقد كان غرض معظم هذا البعد الشفهي من الأدب السواحيلي تعليميا بالطبع.

غير أن ما بين السواحيليين في ذات الوقت تراث كامل من نظم الشعر وحفظه في قالب مكتوب بالحرف العربي، وقد كان معظم الشعر وعظما. وكما هو حال هاس - فلاني فقد أصبح الشعر يستخدم باعتباره وسيلة مهمة للارتباط الروحي لدى السواحيليين. وقد تم من العادي حتى الفترة الاستعمارية البريطانية أن نستمع إلى قصيدة مثل قصيدة الانكشاف تلقى في المساجد والمدارس الإسلامية. وقد أضحي الشعر الوطني السواحيلي في نحو ما جزءا من المجموعة الكاملة من العناصر الإسلامية التي تنتمي إلى تقليد تعليمي يقوم على القراءة والكتابة.

وعلى أية حال فقد كان هذا هو الوضع السائد حينما وصل الألمان والإنجليز إلى الساحل الشرقي لأفريقيا. فقد وجد هنالك تراث شفهي متعدد الأبعاد مزدهر قوي، وقام هذا التراث بربط الشعر والنثر بشكل أدبي مكتوب كان متخازا بصورة تامة نحو النظم الوطني. وقد توافقت وجود هذا الأدب مباشرة مع وجود عرق متميز، أي أنه أدب الله السواحيليون أنفسهم، مستخدمين لهجاتهم الإقليمية

السواحيلية، ومركزين على المواضيع التي ارتبطت على نحو مباشر أو غير مباشر بمحيطهم الاجتماعي والثقافي وقد جلب الاستعمار البريطاني معه تأثيره الخاص على الأدب السواحيلي، فقد كان الحرف العربي الذي كان مستخدماً حتى ذلك الحين حصراً على مسلمي شرق أفريقيا، حيث كان حرفاً يكتب من التعليم القرآني والإسلامي، وهذا قد أدخل الانجليزية الحرف اللاتيني، وقد أمكن عبر المدارس والكشائس توصيله إلى قطاع عريض من السواحيليين في شرق أفريقيا، أن القراءة والكتابة بالحرف اللاتيني ستعرض غير السواحيليين لعالم الأدب السواحيلي، وهذا ما أدى في نهاية المطاف إلى ظهور مؤلفين غير سواحيليين كتبوا باللغة السواحيلية. وقد قام الاستعمار البريطاني أيضاً بتطوير النجاشو (القصة) السواحيلية لتصبح رواية، والأدب السواحيلي المعروف بتونجو - مشري ياكوجييزانا ليصبح مسرحاً، والتونجو - مشري ليصبح شعراً حرّاً. وبعد هذا المنع تجاوز الأدب المكتوب بالسواحيلية الخلفية العرقية لمؤلفيه وطبيعة مواضيعه وتعددت أنواعه إضافة إلى اللهجات السواحيلية التي نشأ بها. وهكذا أضفى نزع العرقية السواحيلية من الأدب السواحيلي أمراً ولغواً.

ولكن وبسبب التمايزات العرقية في تراث أدب شرقي أفريقيا وتاريخ ذلك الأدب فإنه يبدو من غير الواقعي أن يفترض المرء أن طبيعة الأثر الأوروبي وحجمه على الأدب السواحيلي كانتا ينساقان للقدار في كل ربوع القارتين، فالتجربة الاستعمارية انطلعت فعلاً أنوعاً وفروعاً جديدة في عالم الأدب المكتوب بالسواحيلية، غير أن تطور هذه الأشكال الأدبية للكتاب السواحيليين العرق كان مفيداً بآثاره الأدبية في الفترة التي سبقت القرن العشرين، فالتدخل الاستعماري بعبارة أخرى قد ساعد كحافز على خلق تطور عضوي جديد في أدب السواحيليين، فهناك انسجام بين روايات روائيين معاصرين كمحمد س. محمد وسعيد محمد وروايات بفرس كزايهايي وف. أي. م. ك. ستكرو وهما غير سواحيليين بالمعنى العرقي للكلمة، غير أن الروايات تلصص أيضاً عن اختلافات أسلوبية تنبع من مصادر عرقية. فتنتمي الكتابة المعاصرة إلى بعد للقرن العشرين) لدى السواحيليين إذن إلى تراثهم العرقي الممتد بالإضافة إلى تجربة إقليمية واسعة تجاوزت حدود الأعراق، فهي تجمع التقيضين في أن حيث أنها كانت عرقية في جانب ومتجاوزة لحدود الأعراق في الجانب الآخر.

وإن فاعم هذه الخلفية - وإضافة إلى التعريف اللغوي - يمكن تعريف الأدب السواحيلي من منطلق عرقي على أنه الأدب الذي ألفه السواحيليون باللغة السواحيلية. ويتجدر في حين هذا الأدب أدب فترة ما قبل الاستعمار الذي كتب بالسواحيلية. ولهجات هذا الأدب السواحيلية قد تكون في النسوة للعياري أو قريبة من هذا النسوة، أو أنها مستمدة من اللهجات الرئيسية. وينقسم هذا الأدب أيضاً إلى أدب شفوي وأدب مكتوب، إلا أن الكلمة المكتوبة قد تكون بالحرف العربي أو اللاتيني. وقد تكون مواضيعه مرتبطة ثقافياً بالعرق السواحيلي، أو

أنه يقوم على تجارب غير سواحيلية أو أيضاً عبر - سواحيلية (trans-Swahili). فهو أدب يتميز بتواصل تاريخي يمتد منذ أقدم العصور إلى عصرنا الحالي. وبما نرى فإن هذه السمة التاريخية تمثل جنس الوحي الأدبي لدى السواحيليين، مضيئة بذلك بهذا أدبياً لشعورهم بالهوية المشتركة.

غير أنه بسبب ارتباط الأدب السواحيلي في فترة ما قبل الاستعمار بالعرق الخاص بالسواحيليين فإنه لا شك فيه أنه أصبح يحظى بموقع خاص في الشعور العرقي لديهم. ولكن في دراسة الأدب السواحيلي، فقد منى هذا الأدب السواحيلي (قبل القرن العشرين) بكثير من سوء الفهم، أدى بعضه إلى تشويه أصل الهوية السواحيلية ذاته، وبتج بعض سوء الفهم هذا من تحيز عربي - إسلامي وغيره من التحيز الشكلائي لدى الباحثين ذوي التوجه الأوروبي. فلنتجبه الآن نحو مناقشة سوء الفهم هذا.

إن التحيز العربي - الإسلامي الذي طغى عن النقاشات التي تتناول الشعب السواحيلي واللغة السواحيلية قد امتد ليشمل دراسة الأدب السواحيليين. وما المخططات التالية من كتابات جان نايبرت إلا نموذج على الآراء التي تتسود مهري الدراسات الأكاديمية فيما يتعلق بالوجود التاريخي للأدب السواحيلي قبل القرن العشرين بأكمله.

إن دراسة أصل كل سمة من سمات الثقافة السواحيلية والأدب السواحيلي والأسطورة السواحيلية وجنوده في إحدى أراضي الشرق هي أمر يحتاج إلى صيد آخر وسنرى أخرى عديدة من الدراسة المسبقة في ما أكتنني في بعض الحالات العثور على أصل حكيمة سواحيلية في الأدب العربي أو السنسكريتي (١٩٦٧: ٢٠ - ٨).

إن الأدب السواحيلي غلغ حتى إخمع قدميه في روحه (الإسلامية). فكل صفة من صفات الأدب التقليدي السواحيلي حبل بالإشارات المستمدة من القرآن والسنة النبوية وسع الخلفاء والأئمة المسلمين ومن مبرافيع العقيدة الإسلامية (١٩٧١: XIX).

يعتبره الأدب السواحيلي شعره ونثره بالإشارات إلى اللغة الإسلامية وفي ترميز المؤمنين في كل كلمة من كلمات. وتشكل معرفة الشريعة الإسلامية متطلباً أساسياً لفهم الأدب السواحيلي وخصوصاً فيما يتعلق بشعرايات الزواج والتشريعات العائلية (١٩٧١: XVIII).

إن نظرة عابرة على كل مرحلة من مراحل تاريخ الأدب السواحيلي كقيلة بإظهار مدى خطأ آراء نايبرت. فلا يمكن تحديد أي مرحلة من مراحل تاريخ السواحيليين التي كتبوا فيه قدراً من الأدب الديني يُلوق ما كتبوه من أدب ديني، وهذا التحيز الشرقي في دراسة ما يسمى بالأدب التقليدي السواحيلي يتجلى أعظم حجم حينما تقارن الدواوين الشعرية السواحيلية المكتوبة بالسواحيلية مع تلك المكتوبة بالإنجليزية حيث تتضمن الدواوين السواحيلية ما يلي: ديوان يامويكا بن حاجي الفسائي (مشتن، ١٩٤٠، ومسومويني ووبرت / ١٩٥٩)، شريفا زاكوتونجو مشري نايديوني في امري (أبي، ١٩٥٤)، ومالينجا ما لقيتر (بهاو، ١٩٧١)، وسواتي ياضيكي تاما (عبدالله، ١٩٧٥) إضافة إلى دواوين أخرى. وتتناول هذه الدواوين مواضيع دينية. وفي

الجانب الآخر نجد بين أيدينا كتباً عديدة حول الشعر السواحلي كتبت باللغة الإنجليزية منها الشعر السواحلي (هاريس: ١٩٦٢)، والشعر التقليدي السواحلي (نابرت: ١٩٦٧)، وثلاثة مجلدات في الشعر الاسلامي السواحلي (نابرت: ١٩٧١)، والتيندي (الن: ١٩٧١). وتتميز هذه الكتب بتعزيزها على المواضيع الشعرية الدينية في الأساس. ونرى أن اختلاف التركيز بين الدواوين السواحلية ودواوين الشعر «التقليدية» السواحلي المكتوبة بالانجليزية ليس أمراً عفوياً من صنع الصدفة، ولكنه عميق الجذور في تحيزين آخرين داخل النموذج الأوروبي: تحيز «شكلاني» وتحيز «عرقي».

يعني التحيز الشكلاني القيم التي تفرس على الكلمة المكتوبة. وهنا فإن المكتوب، حتى لو كان هامشياً، يحظى ببرز أكثر من الشفوي حتى لو كان الشفوي محورياً في ثقافة معينة. وكما للحنا أعلاه فإنه قبل أن يبدأ السواحليون أنفسهم إنتاج دواوينهم المكتوبة بالهراف السلاتيني كان هنالك الكثير مما يدعى بالشعر التقليدي السواحلي للمعز بدنيويته في الشكل الشفوي أساساً بينما يحظى الشعر الديني بالتوثيق أو أنه يُؤلف مكتوباً بأحرف عربية، ومرد ذلك عموماً هو آراء الطبقات الاجتماعية وتفصيلات تلك الطبقات التي كانت مهمة بصورة مباشرة بإعداد الوثائق المكتوبة وحفظها. وقد كان هذا الأدب المكتوب إذن الذي حدد فعلياً أفق الأدب السواحلي في الدراسات الأوروبية الترجمة التي عملت وفقاً لفلسفة ديكراتية زائفة مضاهية: «داني أكتب فأتا إن من موجوده واقرضت عدم وجود ما لم يكتب وتم تدوينه».

أما في الجانب الآخر فقد عمل التحيز العنصري العرقي وفقاً للطبقية الألمانية القائصة على «الأعراق»: الأوروبي «الشرقي» الإفريقي، وأن كان «العرقي» الشرقي أعلى من العرق الإفريقي بوجه من النجوة فإن ما هو شرقي يفرد على نحو طبيعي أكثر تقوفاً ويأخذ على ذلك أكثر استحقاقاً للاهتمام الفكري من مثيله الإفريقي. وهكذا فإن التحيزين «الشكلاني» و«العرقي» في التحيز الأوروبي قد اتحدا على الشامالي السواحلي كـ «يتأمر» ضد الشعر الديني في الأدب السواحلي دفاعاً عن الشعر الاسلامي الذي - إذا أخذنا بهذا المفرض - يفي روابطه مع الشرق.

ورغم كل ذلك فهناك باحثون أوروبيون أقروا بأن الأدب السواحلي لم يكن دينياً بأكمله، على الأقل في القرنين السابقين على الاستعمار البريطاني، فيقول ليندون هاريس على سبيل المثال على الشعر الذي ظهر في الصحف المحلية في تنجانيقا بقوله:

إن الممارسة الدينية واسعة النطاق للشعر السواحلي قد أدت إلى تظلمه عن مقاصده الأولى المتمثلة في التعبير عن روح الاسلام وفيلسوفه. أما الآن فإن الأكرية موجودة نحو غايات أكثر دينية. فقد يكون أحد المواضيع الأخبار معروضة لعدد من الأبيات ولكن هذا هو التقليد الذي أسسه خلال القرن التاسع عشر كتاب من أمثال مويكا بن حاجي من مومباسا الذي خرج بالبعد من السليد إلى الأسواق (ماريس ١٩٦٢: ٢).

وبعبارة أخرى فإن مويكا (حوالي ١٧٧٦ - ١٨٥٦) يعتبر نقطة التحول التاريخية في الشعر السواحلي وهكذا يفترض أن الشعر الديني السواحلي قد برز إلى الوجود في «الفترة المويكية».

غير أن استنتاج هاريس هو نفسه نتاج للرؤية الشكلانية الأوروبية حيث أنه ليس من الواضح كيف استطاع هاريس أن يستنتج أن مويكا كان أول شاعر سواحلي يؤلف شعراً دينياً، ومن المحتمل أن هذه الرؤية قد تأثرت بظهور مجموعة هيتشنز لشعر مويكا بالشكل المطبوع وبالكلمة المكتوبة. ويبدو الأمر وكأن ظهور ديوان مويكا مطبوعاً بثبت وجود شعر غير ديني في النظم السواحلي، ومن الأمور المحتملة أنه لو لا ظهور ديوان مويكا مطبوعاً لكان ظهر الشعر الديني في الأدب السواحلي أمراً يعود للقرن العشرين فحسب. وهكذا فإن أثر التحيز الشكلاني قد تعدى الآراء المتلفة بقد الشعر الديني السواحلي ليشمل قدم التقليد الشعري لدى السواحليين بأكمله. وهذا يرتبط بسجع فيوموليونجو، حيث إنه بغض النظر عن أنه أقدم بطل معروف في الفلكلور السواحلي فإن السواحليين يعتبرونه أيضاً أقدم شاعر سواحلي ذا شأن يعتقد أن أعماله قد وصلت إلى أيدينا في الوقت الحاضر. وكما أصبحت شخصية مويكا أمراً مركزياً في مسألة قدم الشعر الديني السواحلي فإن ليونجو أصبح مجسماً للجدل الدائر حول قدم الشعر السواحلي عموماً. أما في عيون السواحليين فقد أصبح ليونجو يعني أكثر من هذا بالطبع، وكما ذكر أحد مؤلفي هذا الكتاب في موضع سابق فقد أضفى ليونجو.

يعتبر تمثيلاً لقرى لمع الثقافة وانجازاً وريثاً لكل. وقد أضفت نصية حينئذ لاف عام رمزاً لقدم التقليد الشعري وكذلك الإنجاز المبكر في هذا التقليد. إن كون فيوموليونجو شاعراً كبيراً وبطلاً في المجال الاجتماعي في آن واحد يجعله في المخطلة الجماعية تشخيصاً لرج النظم الشعري بالأداء الاجتماعي الذي يلخص النموذج السواحلي للقدرة الانسانية التي بلغت من التطور ذروتها (شريف ١٩٩١: ١٥٣-١٥٤).

وهكذا فإن شخصية فيوموليونجو موجودة بعمق في المخطلة الأدبية والثقافية عند السواحليين، وتاريخ حياة ليونجو يصعب مرتبطاً على نحو وثيق بالمس التاريخي لدى هذا الشعب وبجويته. غير أن التحيز الشكلاني الأوروبي قد شكك في عمق هذا التقليد التاريخي من خلال قصر وجوده على الفترة التي تتوافر عليها الأدلة المؤقتة، ويقول نابرت على سبيل المثال:

من المحتمل أن أراجع تاريخ وفاة ليونجو إلى عام ١٦٩٠ أو إلى القدم من ذلك هو أمر ليس فيه أي تعوق. إلا أراجعه إلى فترة أقدم من ذلك يبقى ناشأ مثاراً للخلافه غير البروفسور قريمان - جرنفل على وفاته إلى حوالي ١٥٨٠، بينما يعتقد جيس كركمان أيضاً أنه من الممكن أن يكون قد عاش حوالي عام ١٦٠٠ (١٩٧٩: ١٦).

وهذا يتضارب على نحو فج مع موقف الباحثين الذين اعتدوا بدراسة كبيرة على التقليد الشفوي، ومنهم شيراغدين (١٩٧٣: ١) وهتشنز (١٩٣٩: ٥١) وهاريس (١٩٦٢: ٦) الذين رأوا أن ليونجو عاش بين القرنين التاسع والثالث عشر. وهكذا فإن أساس الاختلاف

يمكن حول ما إذا كان ليونجو قد عاش في مرحلة أقدم (أي خلال فترة ما قبل البرتغاليين) أم في فترة لاحقة (أي خلال الفترة البرتغالية) في شرق إفريقيا.

غير أن أثر قضية فترة حياة ليونجو يتجاوز موضوع قدم التقليد الأدبي السواحلي ليشمل أيضاً التركيب البنيوي لهذا المجتمع. فالأغلبية العظمى من السواحليين ينتمون إلى الديانة الإسلامية وفي تراثهم الشفهي نجد أن ليونجو لم يشاركهم فقط في فنهم وثقافتهم بل وفي عقيدتهم أيضاً. فالإسلام كان سمة مركزية ملازمة للهوية السواحلية إلى حد أن القول بأن ليونجو لم يكن مسلماً يقرب من الادعاء بأنه ما كان سواحلياً. وبعبارة أخرى فإن مثل هذا الادعاء لن يقلل من شأن تاريخ الثقافة السواحلية فحسب بل ومن السوي التاريخي لدى السواحليين أيضاً. فإن كان ليونجو عاش في وقت ما بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلاديين وإذا كان الإسلام كان قد أصبح سمة للهوية السواحلية (هورتون ١٩٨٧: ٨٨) فإنه ما لا يمكن أن يتخيله العقل السواحلي أن شاعرهم البطل فيومو ليونجو لم يكن مسلماً. وقد أوجد نازيرت - بإعتقاده أنه عاش في فترة البرتغاليين - مجالاً للظنون بأن ليونجو كان مسيحياً (١٩٧٩: ٦٨). وانظر أيضاً (١٩٦٢) وليس مسلماً كما كان يعتقد سابقاً.

وقد أثبت أحد مؤلفي هذا الكتاب في مقالة حديثة (شريف ١٩٩١) بأن التراث الشفهي السواحلي حظي بدعم الدلائل الأثرية التي قدمها مارك هورتون (١٩٨٧) التي تثبت أن حياة ليونجو سبقت القرن الرابع عشر. قبل مقدم البرتغاليين إلى شرق إفريقيا بوقت طويل. وقد أظهر شريف في المقالة نفسها بأنه إذا اعتمد «نصير» فيومو ليونجو المأمول على قراءة خاطئة لبعض السمات المميزة للتاريخ السواحلي وشعره، فقد اعتمد في أحاديث كثيرة على تشويه وتلاعب مقصودين بالبيانات الأدبية السواحلية.

وبختصار، إذن فإن فترة حياة ليونجو كانت منذ فترة طويلة مجالاً للتخمين بين الباحثين الذين تربوا في أحضان النماذج الغربية. ويبدو أن البحث عن تاريخ حياة ليونجو قائم على نطاق واسع على بحث علمي بريء رغم حقيقة أنه يشكك في التاريخ الأدبي السواحلي. إلا أن هناك فئة من الباحثين الذين يبدو أنهم قد أقاموا من مجال التخمين هذا في ربط عقيدة ليونجو بدِين غير الذي ربط به ليونجو بين الناس في العادة وهو الإسلام. ونرى أن الفحص الدقيق لهذا الخط من الاستنتاج الذي يربط ليونجو بالمسيحية يظهر هدفاً علمياً غير بريء، حيث تنتمي هذا المحاولة إلى سلسلة من الحجج الأوروبية الطابع التي تبدو أنها موجهة إلى القضاء الهوية السواحلية في مزيد من فوضى الغامض.

غير أن التشويه الأدبي قد لا ينتج من عدم موضوعة النصوص تاريخياً فحسب بل من سوء فهم محتواها فمنذ قدوم الحكم الأوروبي في شرق إفريقيا توسع الأدب السواحلي ليس في شكله فحسب بل أيضاً في الوظائف التي جعل لها. فقد «ارتقى» التعليم الأوروبي بالافريقي

التعليم وفصله عن بقية أفراد مجتمعه وخصص لإبداءه الأدبي وظيفة تأملية خيالية مجردة لم تكن مألوفة في المجتمع السواحلي. وكان نظم الشعر السواحلي قبل ذلك مرتبطاً إلى حد كبير بالسياق الاجتماعي والوقائع الاجتماعية. والواقع بأن الارتباط بين الشعر وبقية المجتمع بلغ من القوة حداً جعل اللغة الشعرية في العادة شكلاً معبراً عن التواصل الاجتماعي المعتاد. وأصبحت اللغة الشعرية بفعل اندماجها الكلي بالمجتمع أوضح دليل على البلاغة التحذيرية في التعامل الاجتماعي العادي.

إن من مستلزمات السياقات الاجتماعية السائدة أنه لا يمكن اكتشاف المدى الكامل والمحدد لقصيدة معينة دون معرفة مسبقة بالظروف الاجتماعية التي صاحبت تأليفها. وحتى الآن فليس للمستغرب أن نجد متحدثين سواحليين أو أكثر في جدال حول الشخص الذي تشير إليه أو الحادثة التي تشير إليها أغنية بثت في المدياع. يعتقد الفرد السواحلي في قرارة وعي تقليدي أن القصيدة إن لم تكن تشير إلى شخص اجتماعي أو واقعة اجتماعية أو سياق اجتماعي معين فغلو ضريباً من التجريد، ولهذا فلن يقلبها عقله. ويعلق هاريس في أحد كتبه.

وينبغي أن نضمد بآدريه ذي يد على الصمغوية التي لابد وأن يرواها أي عربي حينما يقدر قيمة شعر مكتوب بلغة اجنبية حينما يدور ذلك الشعر حول حوادث وظروف محلية. وسيمكن من الضل أن يعاود الرء تقييم القصائد من خلال نصوصها الموجودة في هذا الكتاب فقط. ناك أن القصد الذي من أجله تم تأليف كثير من القصائد هو انشادها والترتيل بها وهي تعمل كدواء اجتماعية ودينية قد لا تظهرها النصوص المجردة. فقصائد القرن التاسع عشر السواحلية كانت تنظم على إثر ظرف تاريخي محدد. وربما أنه حتى لو أجهلنا أنفسنا في البحث الشاق فلن نستطيع استعادة الدلالة الصحيحة لكثير شعري لأننا قد لا نستطيع إعادة تشكيل الغلاف الحقيقي. وتوجد المئات من القصائد السواحلية في مكتبة مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية في لندن التي مازالت تستعصى على التفسير. وأحد أسباب ذلك هو أنه لا يستطيع أحد معرفة السياق الذي كتبت فيه هذه القصائد (هاريس ١٩٦٢).

وهذه الملاحظة التي يذكرها هاريس ليست بالأمر المستغرب عند السواحليين الذين اختلفوا على ربط القصائد بسياقها الاجتماعي كتقليد أدبي معروف.

وقد كانت قصائد فترة ما قبل القرن العشرين عرضة لسوء الفهم بسبب التصاقها الشديد بسياقها. وقد تم حفظ القصائد التي يجهل سياقها الاجتماعي وترك أمر شرحها للمباغرة وأسعي الحيلة لإبداع الباحثين في المستقبل. وقد يختار الباحث أن يكون دقيقاً محكماً وأميناً في سعيه وراء سياق قصيدة معينة ويصل لذلك إلى تفسير قد يكون نصيبه الصواب أو الخطأ بوجه من الوجوه بما يتماشى مع حساسيات الشعب السواحلي أو أن الباحث قد يختار أن يستغل «تدثر» وموله إلى السياق ليصل إلى فهم لا يتماشى مع مصالحه الأيديولوجية الخاصة. وقد يكون أحد الباحثين ضحية بريئة

للمعلومات المغلوطة مما يقوده الى استنتاجات خاطئة رغم حسن نيتها. وتصبح هذه التفسيرات بعد كتابتها عرضة للتحيز التشكلائي الأوروبي الذي يعتبر الكلمة المكتوبة أمراً مقدساً. وهذا ما يقوي أمر التفسيرات حسنة القصد غير الصائبة ويربطها أخيراً بهيئتها في نهاية المطاف.

فحينما يقرأ المرء على سبيل المثال كثيراً من تفسيرات نابرت (١٩٧٩) للقصاص السواحلية سيخرج بانطباع مفاده أن السواحليين غارقون في شبق جنسي وعاطفي قوي جداً. ونابرت قد يقودنا ضمناً الى مفارقة، حيث أن الشعر الذي قيل أنه غارق في الروح الإسلامية هو في ذات الوقت جنسي حصي. ويتم تقديم هذه التفسيرات الجنسية على أنها حقائق لا يطاق الشك صحتها دون أن يتناول الكاتب أدنى جهد بعرض السياق الاجتماعي للقصاص التي قام بتحليلها. وحتى حينما يتم عرض مثل هذا السياق فإنه يكون من صنيع خيال المؤلف نفسه. فعلى سبيل المثال يصل نابرت في طبعه ١٩٧٩ الى بعض الاستنتاجات الخاطئة والعجيبة التي تدعي مثلاً أن «الطعام الذي حطت عليه الذبابة في المجتمع السواحلي يعتبر رمزاً للفتاة التي فقدت عذريتها» وأن «القميص منسحق للصبي» أو «الفتاة القاتلة» وأن «عصير جوز الهند رمز للعذرية والجمال الأنثوي».

إن خضرة تصوير الناس في صور معينة أمر محدود يتقصر المحتوى الشعري. ويمكن تطبيقها على نحو متساو في اختيار أمثلة لاستنتاج نقطة معينة. فيقول أولهي على سبيل المثال حينما يتحدث عن مواضيع فن التمييز السواحلي.

ربما تظهر في المادة بعض التناقضات الاجتماعية في الأعمال التي تم حفظها.. فمعبر الأمة والحرة متساويين مثلاً في نظر الناس، إلا أنه سرعان ما تظهر الأمة كإحدى حريم الحاكم (١٩٨٥: ٤٧٧).

إن هذا المثال يقدم أساساً لإعادة إثارة موضوع استعماري مألوف وهو الرق في الثقافة السواحلية غير أن أولهي لا يفكرنا شيئاً عن الأغنية التي يعنينا. هل هي موجودة حقاً أم أنها ليست إلا من صنع خياله؟ وهل كان أولهي حينما ذكر هذه العبارة معنياً بالزعة الموضوعية الحقيقية في الأغاني السواحلية أم أنه كان خاضعاً فحسب للمواضيع الغربية؟ وإذا وجد مثل هذا الموضوع حقاً في الأغاني السواحلية فإننا نعتقد أنه ليس إلا استثناء ولا يمثل القاعدة. والسؤال الذي يتبدى للناظر هو لماذا يولي كاتب كثير القراء كأولهي موضوع الرق أهمية أكبر عن غيره من مواضيع التناقض الاجتماعي الأكثر عادية؟ والحقيقة أن هذا أشبه بعزل كائن بكتيريا واحد من كائنات يقص بالبكتيريا وتضمينه إلى حد يجعل كائنات البكتيريا الأخرى غير مرئية. وهكذا وفي وضع يوجد فيه تاريخ راسخ من المعلومات المغلوطة حول الناس فإن هذا النوع من البحث يتضمنه الانتقائي للأمثلة لن يؤدي إلى إصفاة نظرية السواحليين ونشر الضبابية حول هويتهم.

وتختصاً فحسب، تبيننا تعريفاً لغويًا لمصطلح الأدب السواحلي يجعله الأدب الذي ألف باللغة السواحلية، ولكن يمكن فهمه أيضاً في

أطرها عرقية بأنه أدب السواحليين، حيث يمكن للمرء أن يقول إن الأثر الأوروبي على الأدب الذي أنتجه الشعب السواحلي في فترة ما قبل الاستعمار قد أنتج مركباً لا يكونه إلا هو سواحلياً بالهوية العرقية. غير أن تاريخ أدب السواحليين الذي ألف في الفترة التي سبقت الاستعمار وتفسير ذلك الأدب أصبح في بعض الأحيان عرضة لتشويهات وسوء فهم طالت تاريخ التقليد الأدبي السواحلي وكينونته. وهذا ما تسبب في خلق الراكب في التعبير الأدبي عن الهوية السواحلية.

غير أن البعد الأدبي للهوية السواحلية هو أمر «معقد ليس بسبب قضايا تاريخ الأدب السواحلي وتفسيره فحسب بل أيضاً أخذاً بعين الاعتبار خصائص الشكل والقيمة الأدبية». ولذا فسنبدر في الفصل اللاحق في خصائص الأدب السواحلي هذه بسبب تأثيرها على قضية الهوية السواحلية.

المصادر والإحالات

1. Abdallah Abdilatif. Saaji ya Dhiki. Nairobi: Oxford University Press, 1975.
2. Abedi Kulla Amini. Sheria za Kutunga Mshahiri na Diwani ya Amini. Dar es Salaam: East Africa Literature Bureau, 1965.
3. Allen, J.W.T. Tendli. London: Heinemann, 1971.
4. Arnold, Rainer. "Swahili Literature and Modern History A Necessary Remark on Literary Criticism." Kiswahili 24.2 and 43.1 (1973): 66-73.
5. Chigahidin, Shihabuddin. "Utangulizi" (Foreword) Utenzi wa fumbo Lyongo by Muhammad Kijumwa. Ed. Abdallah Abdalla. Dar es Salaam: Chuo cha Uchunguzi wa Lugha ya Kiswahili, 1973. iv.
6. Harries, Lyndon. Swahili Poetry. Oxford: Clarendon Press, 1982.
7. Hichans, W. Dواني ya Malenga wa Waswahili. Unpublished manuscript, 1939.
8. Diwani ya Mnyaka bin Haji Al-Ghassani. Johannesburg: University of Witwatersrand, 1940.
9. Horton, Mark "The Swahili Corridor." Scientific American 257 (1987): 86-93.
10. Kiango, S.D. and Sengo, T.S.Y "Fasaha." Mulika 4 (1972) 11-17.
11. Knappert, J. Traditional Swahili Poetry. Leiden: E.J.Brill, 1967.
12. Swahili Islamic Poetry. Vol.1. Leiden: E.J.Brill, 1971.
13. Four Centuries of Swahili Verse. London. Heinemann, 1979.
14. Lodi, Abdulaziz, Y. "Language and Cultural Unity in Tanzania" Kiswahili 44/2 (1974): 10-13.
15. Mohamed, Mwinyi. Malenga wa Mirima. Dar es Salaam: Oxford University Press, 1981.
16. Mohamed, Said Ahmed. "Sikate Tamaa". Nairobi: Longman, 1981.
17. Ohly, R. "Literature in Swahili." Literature in African Languages. Ed. B.W. Andrzejewski et al. Cambridge. Cambridge University Press, 1985. 460-92.
18. Robert, Shaaban. Masomo Yenye Adili. London: Nelson, 1967.
19. Sankaro, F.E.M.K. Ushairi: Nadharia na Tahkiki. Dar es Salaam: Dar es Salaam University Press, 1988.
20. Shanifi, Ibrahim Noor. "The Lyongo Conundrum: Reexamining the history of Swahili's National Poet." Research in African Literatures 22.2 (1991): 153-67.
21. Topan, Farouk. "The Origin of the Name 'Swahili'." Tanzania Notes and Records 77 and 77. (1976): 27-37

التعلق التخيلي

في شعر محمد بنيس

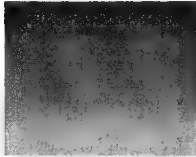
إدريس بلـمـلـيـح *

سيصبح هو الآخر فعلا، حتى تتوافر شروط النظام الذي يشتغل من تلقاء نفسه، أي نظام التواصل باعتباره آلية إنسانية تخيل أحيانا أنها تتوافر في كل مظاهر العالم من حولنا.

ألا يخاطب الشعراء مظاهر الكون؟ ألا يتخيلون أنها تخاطبهم؟ إن هذه المظاهر قد تكون ذات إرادة وفعل وقدر؛ ثم إنها لابد أن تكون ذات لغة واحدة أو لغات متعددة، إنها باختصار فضاء مطلق تتحد من خلاله مجالات التصور البشري التي ينتظم وفقها إدراك العالم عن طريق التخيل، مبدعا كان أو غير مبدع.

ولكن المشكلة بالنسبة إلينا لا تكمن في تحديد هذه المجالات بقدر ما يوجد في اللغة التي تميلنا عليها: هل هي لغة الإدراك أم لغة التصور؟

إن لغة الإدراك تتحد وفق العلاقات المعجمية والتركيبية المتخيلة إلى دلالات أحادية ذات فعالية مباشرة في حين أن لغة التصور متميزة بعلاقات تحيل إلى دلالات متعددة وذات فعالية مضاعفة.



وفي اللغة، بالنسبة لكل جملة تستحق أن نقول عنها إنها جملة فنية.

أما التأويل الذي نعتقد أنه صحيح، فإنه الذي نعتمد فيه على أن تخيل علاقات لغوية، ليست من معطيات اللغة اليومية، ولا العلاقات البلاغية الجاهزة. إننا نتخذ في هذا التخيل موقف المبدع.

وموقف المبدع يعني بالنسبة إلينا أن التفاعل الأولي لديه لا ينشأ داخل اللغة أو ينبثق من معطياتها الجاهزة بل يتم في العالم والكون. أي أن التجربة الإبداعية لديه تنشأ من تفاعل تام وغير مشروط بينه وبين مظاهر الكون من حوله إذ يقيم بينه وبينها شروطا للتواصل الذي يجعل العالم ذا فعل ينبثق بزلته رد فعل

إن الشعر المعاصر لا بد له من أن يكون ضربا من العبث بالنسبة لنوعين اثنين من التأويل، ونقصد بذلك:

١ - جهاز القراءة المعتمد على المعطيات اللغوية المرتبطة بالحياة الواقعية والتجربة اليومية.

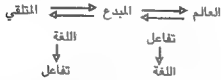
٢ - التأويل المستند إلى معطيات بلاغية جاهزة ومرتبطة بالتخيل المعهود والمتداول

إننا إذا حللنا الآلية التي يعتمد عليها هذان التأويلان في فهمهما للمستوى الدلالي من الجملة، أمكننا القول بأنهما سيفقان على أن كل عملية إبداعية أصيلة إنما هي ضرب من العبث الذي لا يحتل! أي هلوسة لغوية تشوش على الذوق التقليدي، وتسعى إلى تدمير القواعد الراسخة التي لا سبيل إلى تطويرها. وسواء تعلق الأمر من هذه الناحية بالشعر القديم أو بالشعر الحديث، فإننا لا نعدو أن نكون بصدد تأويل محتمل وميت لما هو إبداعي وأصيل في الكون

* كاتب من المغرب

لغوية متداولة ومتواترة. بل المسألة قائمة في الأصل على تفاعل المبدع بالعالم، ثم صياغة هذا التفاعل بحسب منظومة تواصلية ليست هي المنظومة التواصلية المتوخاة عبر اللغة الطبيعية.

وهو ما يمكننا توضيحه حسب الرسم التالي:



وستنسمي هذا التفاعل تفاعلاً تخيلياً في مقابل التفاعل الإدراكي الحادث بين العالم والمتكلم، ثم بينه وبين المخاطب. إن التمييز بين هذين النوعين من التواصل وحده الذي يستطيع أن يعرفنا على آليات الإبداع الفني ومظاهره غير المعهودة في اللغة الطبيعية.

يقول أمبرتو إيكو:

كلما كان إبداع الاستعارة أصيلاً، كانت سريرة توليدها خارقة للعادات البلاغية السابقة. إنه من الصعب خلق استعارة غير مسبوقة اعتماداً على قواعد تامة ومحددة.

ولكن آلية إبداع [الاستعارة] غير معروفة لدينا في مجملها ولذلك فإنه من المعقول أن نحلل الآلية المعتمدة في تأويل الاستعارة. (١)

وهو رأي نعترض عليه لأننا إذا أردنا أن يتكامل تحليل آلية الإبداع مع تحليل آلية التأويل، فإن علينا أن نضع أنفسنا في مكان المبدع؟ وأن ننقص دوره. وبدلاً من أن نتخذ دور «المؤلل المثالي للإستعارة»، والذي لا بد له من أن ينظر إليها وكأنه يسمعها لأول مرة (٢)، يجب في رأيي أن نتخذ دور المبدع الذي اكتشفها في العالم، ثم حاول نقلها إلى اللغة

إن هذا الدور يقتضي منا محاولة تخيل التفاعلات التي تم بين المبدع والعالم، ثم محاولة تأويل هذا التفاعل عبر اللغة التي صاغها بها الشاعر أو الفنان.

ومعناه أننا سنتخذ في هذه الحال موقفاً مخالفاً للتأويل البلاغي المعهود لدى جهاز القراءة المرجعية، أي القراءة التي تربط التخيل بجزئيات الواقع ومعطياته المباشرة وتتناسل بحكم هذا الربط مجال التصور والتفاعل عند المبدع. إذ لا خلاف في رأينا بين هذه القراءة وبين تأويل لغة التواصل اليومي، وذلك لأنها تعتمد على مجال التصور والتفاعل، فتختزل إلى وحدات معجمية، وتجعل من هذه الوحدات مجازاً مفككاً، تسعى إلى فهمه بحسب معطيات

ولذلك فإن تأويل لغة الإدراك تأويل أحادي وجاهز، ذو مرجعية واقعية، يحيل إلى تصورات يومية ومعهودة. فإذا تم على عكس نظامه، أي بحسب تصورات ليست من صميمه، فإنه يفقد فعاليتها الأصلية، فتكون الفعالية التي ينتجها في هذه الحال ليست من طبيعته، وإنما هي فعالية ناتجة من جهاز يوجد خارجه، وهو ما نستطيع أن نتصور في ضوءه أشكالاً متعددة من التواصل البشري، لحالات: سوء التفاهم، والسخرية، وتعدد معنى الجملة الواحدة.

وفي مقابل ذلك نجد أن تأويل لغة التصور في ضوء معطيات اللغة الإدراكية وعلاقاتها، تأويل يحد من طاقة اللغة ويحاول استيعاب مجالات التصور عن طريق خلقها وإحالتها إلى مجالات إدراكية جاهزة وتامة. وهو ما ينتج عنه انعدام الفعالية المتوخاة من هذا النوع من التواصل، واقتصاره على مجموعات بشرية محددة في إطار أنواع من الاهتمام المشترك، الهادف إلى شيوع هذا النوع من التواصل عبر اللغة التصويرية.

إن التأويل في هذه الحال يقلب التخيل إلى واقع ويصر على أن يظل الواقع غير قابل لأي تغير أو اختراق. فإذا عجز عن الفهم قال: إن هذا غير مفهوم، وإنه ضرب من العبث والجنون.

إن علاقات التصادم بين الفنان وبين هذه النوع من التأويل وأصحابه علاقات غير مستغرية، ثم هي علاقات قابلة لأن تلهم في إطار كون جهاز التأويل الإدراكي يرتج ويضلل عن طريق إحداث فعالية غامضة لدى صاحبه، قد يتوسل إليها بالحدس في أحسن الأحوال ليعبر بمجموعة من الجمل بقصد تفسير جمل واحدة، تبقى غير مفترية.

لما السر في أن مستوى الفعالية يظل غامضاً لدى المتلقي المتشبع بجهاز التأويل الإدراكي؟

إن الوحدات المعجمية لدى هذا المتلقي وحدات تحيل في كل حال من أحوالها على صور إدراكية يجب أن تكون محددة بالنسبة إليه أو قابلة للتصديق على الأقل، ثم إن تركيب هذه الوحدات لا بد من أن يكون ذا علاقات منطقية ومعقولة يستطيع التصور الإدراكي أن يستوعبها بشكل لا يرهقه. ونتيجة لذلك تكون كل دلالة ناتجة عن التفاضل بين هذين المستويين دلالة منطقية. ومعقولة تسعى إلى فعالية مرتبطة بالحياة اليومية وموصولة بها.

إن الإبداع الشعري يجاوز هذا النوع من التواصل القائم على الوحدات الإدراكية والتركيب المنطقي، وليس الأمر بالنسبة إلينا متعلقاً بخلخلة هذا التركيب أو الانزياح عن هذه الوحدات وخرق ما هو متعارف عليه من قواعد

الواقع الذي نتحدث أنه الأول في كل قول فني.

إنها قراءة تتناسى علاقات الإنسان بنحو ما تتناسى أن التصور المجازي تصور أصلي قائم على التخيل قبل أن يصاغ صياغة لغوية.

لقد تبين عبد القاهر الجرجاني طريقتين اثنتين للإنسان، أولاهما نستطيع تسميتها الطريقة الإدراكية أو المنطقية، والثانية طريقة الإنسان التصوري، وهي التي تسمى لديه مجازاً حكماً أو عقلياً. ومفادها عنده أننا في هذه النوع من المجاز نسد الفعل أو نضيفه إلى ما ليس له في أصل التصور.

ومعناه أن الإنسان المنطقي هو نسبة الفعل إلى ما له في أصل التصور، كضرب زيد عمراً، وجاء زيد ضاحكاً. وهو ما يقتضي علاقات تركيبية واضحة وخاضعة للإدراك البشري بمعناه المتداول أما الإنسان التصوري فإنما يقوم كما هو الشأن بالنسبة للاستعارة وغيرها من مظاهر التواصل الفني وصيغه على إيجاد ما لم يوجد من قبل، أي على تصورات قائمة في النفس على سبيل الوهم والتخيل والإبداع.

إلا أن الاعتراض الذي قد تقدمه بين يدي عبد القاهر، هو أن هذا النوع من الإنسان، ليس مجازاً، ولا يمكنه أن يكون كذلك بل هو تواصل من نوع مخالف للتواصل عبر اللغة الطبيعية، يتوخى إيجاد علاقات غير موجودة في أصل هذه اللغة، بنحو ما يكتشف تصورات إبداعية غير موجودة في العالم بحسب بصره الإدراكي القائم في أصل التصور البشري.

ولذلك فإننا نريد أن نستخلص بأن اللغة البشرية متميزة بنوعين اثنتين من التركيب هما: التركيب القائم على علاقات إدراكية ومنطقية، والتركيب القائم على تصورات متخيلة. وهو ما يؤدي حتماً إلى التمييز بين نوعين من التفاعل الذي يتم عبر هذه اللغة ونقدم بذلك التفاعل الإدراكي المحصور بالحدود النحوية الجاهزة والمتوافرة لدى المتكلم الذي يستحضرها في كل أنجاز لغوي، إذ تشكل لديه قدرة محددة لا يحتاج إلى مجاوزتها في إطار هذا الإنجاز ثم التفاعل التخيلي الذي لا نستطيع التعبير عنه عبر قدرة جاهزة وإنجاز مطابق لها، بل نرصده في إطار تواصل تخيلي يجد في قواعد التركيب البلاغي أهم أداة تعبيرية لبلورة هذا التفاعل ونقله إلى القاري.

ولنقال أن يقول: إن التركيب البلاغي نفسه تركيب جاهز وتام ومحدد وهو أمر قد يصح بالنسبة لما ليس أصيلاً وتميزاً لدى المبدع، أي بالنسبة لما يتجزء من تركيب تخيلية يعتمد فيها على قواعد نهائية، لا يستطيع

معها أن يكتشف علاقات تخيلية جديدة في العالم، لا بد أن تقتضي منه مجاوزة التركيب التصورية المسكوكة والجامعة.

إن الإنسان التخيلي قائم على علاقات لا حدود لها، ولذلك فإنه غير قابل لأن يحدد وفق قواعد التأويل الإدراكي بل أقصى ما نستطيع فهمه من قواعده هو أن تقابل بينه وبين ظاهرة التعلق كما وقف عنده عبدالقاهر - فنعتبر أن في اللغة تعلقاً إدراكياً ومنطقياً يوازيه تعلق تخيلي ومجازي هو المعتمد في كل تواصل فني.

ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن بعض البلاغيين القدماء، ممن حاول فهم عبدالقاهر فهماً حيويًا ومنتجا، قد أدرك هذا البعد التصوري الذي تقف عليه من خلال اللغة فقابل في ضوء ذلك بين المجاز المفرد والمجاز المركب. ثم وسع دائرة المركب لتشمل الإنسان، ونقل المركب والبناء.

يقول الطرودي:

.... فلأن نسبة الفعل أنواع، نسبة إلى الفاعل، وهي نسبة مخصصة لها أحوال مخصصة يمكن أن يشبه بها نسبة الفعل إلى آتاه وينزل منزلتها ويستعار لها لحفظها فيقال: قلنني السيف... ونسبة إلى المفعول، وهذه النسبة يجوز أن تكون مشبهة بالنسبة إلى الفاعل كما في (في عيشة راضية)، وأن تكون مشبهة بها بالنسبة إلى الفاعل أيضاً، كما في: سيل مفع، ونسبة إلى المكان نحو: نهر جار، إلى غير ذلك كالنسبة إلى الزمان [نحو]: نهاره صائم، وليله قائم، و(يوماً يجعل الولدان شيباً)، والنسبة إلى السبب نحو: بنتي الأمير المدينة، والنسبة إلى المصدر نحو: جدد جده، وهذه النسب لا تقع إلا مشبهة.

فإن قلت: كيف توجيه المجاز في هذه التراكيب؟

فاعلم أن التوجيه في الأول أن الرضا صفة الراضين، فحقيقة الكلام: رضي المرء عيشته فأسند الفعل إلى المفعول من غير أن يبين له، فيقي رضيت العيشة، وهو معنى كونه مجازاً، ثم سبك من الفعل المبني للفاعل اسم فاعل وأسند إلى ضمير العيشة....

والتوجيه في الثاني أن الإفعام صفة السيل، فحقيقة الكلام: أقيم السيل الوادي... فأسند الفعل إلى المفعول في التقدير... فصار الكلام هكذا: أقيم الوادي السيل، ثم حذف الفاعل، وأقيم المفعول مقامه وبني الفعل له، فصار: أقيم السيل، وهذا معنى كونه مجازاً، ثم سبك منه اسم مفعول، فقيل: سيل مفعم فأسند اسم المفعول إلى ضمير المفعول الذي كان في الأصل فاعلاً... (٣)

ثم يقول فيما يخص نقل المركب، ونقل البناء :

«... أقسام المجاز أربعة.

الأول : أن يكون المنقول لفظا مقردا، والنقل عما وضع له وضعاً شخصياً، وهو مجاز مفرد.

الثاني : أن يكون المنقول لفظا مركباً، والنقل عما وضع له وضعاً شخصياً، فهو مجاز مركب.

الثالث : أن يكون المنقول لفظا مقردا، والنقل عما وضع له وضعاً نوعياً، وهو مجاز بحسب البناء، قال الإمام المرزوقي في شرح قول الحماسي: «أبغض إليّ بياتيانها، استعير فيه بناء الأمر للخبر، لأن معناه التعجب، والتعجب خير، وهم يستعيرون المباني للمعاني، كما يستعيرون الجمل والمفردات.

الرابع : أن يكون المنقول لفظا مركباً، والنقل عما وضع له وضعاً نوعياً، وهو مجاز بحسب الهيئة التركيبية، كقوله عز وجل : «رب إني وضعتها أنثى»، فإن هذه الجملة موضوعة للإخبار، وقد استعيرت لإنشاء إظهار التحنن» (٤).

ولكننا بالرغم من كل ذلك نلاحظ بأن قضية النقل قضية واسعة ومتكئة من أصحاب هذا التوجه، في حين أن عبدالقاهر المرزوقي أصراً غير مرة على أنه لا نقل ولا مجاز ناشئين بعد الحقيقة في هذا الضرب من القول.

«وأعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ النقل في الاستعارة، فمن ذلك قولهم: إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل وقال القاضي أبو الحسن: الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها.

ومن شأن ما غضض من المعاني ولطف أن يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس فيقع لذلك في العبارات التي يعبر بها عنه ما يروهم الخطأ، وإطلاقهم في الاستعارة أنها نقل للعبارة عما وضعت له من ذلك : فلا يصح الأخذ به.» (٥)

وعن المرزوقي:

«قال عبدالله بن عتبة:

فأجز حمارك لا يرتع بروضتنا

إذا يرد وقيد الغير مكروب

جعل إرسال الحمار في حماهم كتابية عن التحكك بهم والتعرض لمساءتهم، ولا حمار ثم ولا روض.» (٦)

ويمكننا تبعاً لما أسلفناه أن نستخلص:

١ - بأن التفاعل الإبداعي تفاعل مع العالم قبل أن يكون تفاعلاً باللغة.

ب - بأن هذا التفاعل يتم داخل مجالات تصويرية تقابل مجالات الإدراك لدى البشر.

ج - بأنه يستتبع بالضرورة لغة تصويرية توازي لغة الإدراك.

د - بأن ظاهرة الإسناد التصوري (المجاز العقلي) تتسع داخل هذه اللغة لتشتمل التعلّق التخيلي الموازي للتعلّق الإدراكي.

ومعنى كل ذلك بالنسبة إلينا أن لدى الشاعر مجالات معينة، تنشأ عنها نصوصه المختلفة وتتنوع بتنوعها، وليست الجمال المركبة داخل هذه النصوص سوى مؤشرات سطحية لما يوجد قبلها، ولذلك فإن التعلّق التخيلي في الجملة طريق إلى مجال التصور الذي هو الأصل في التواصل الفني يقول محمد بنيس:

لم يخف الغناب عن أجرام سهرتنا له
كنا نعد تدفق الأمواج من شطع إلى ماء
وهذي النار تحجب يشهباً بفصول
دالية مهددة على أعتابها
كنا

نقيم

شعيرة

لتناسك الأضواء.

إن فاعل البيان — Sufjehdelenmoé مؤثر أساسي للتفاعل بالعالم، وذلك لأنه أهم صورة واضحة تمثل المتكلم داخل نص معين، ونحن نلاحظ بأن هذا الفاعل قد ورد في هذه المقطوعة بصيغة الجمع، وهو أمر يوضح بأن التفاعل الذي يعبر عنه بنيس تفاعل جماعي يمثل المتكلم طرفاً أساسياً داخله، ولذلك فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام يتعلق حتماً بالأطراف التي يراها الشاعر مشاركة له في هذا التفاعل؟

لقد أهدى بنيس قصيدته لشاعرين مغربيين توفياً قبل أن ينشر ديوانه (هبة الفراخ) ، هما: محمد الخمار الكنوني وعبدالله راجع، وبذلك تكون الجماعة التي يمثلها فاعل البيان في قوله :

لم يخف الغناب عن أجرام سهرتنا له

هي جماعة الشعراء المغاربة الذين يمثلون الحدائق الفنية في أجلي صورة لها داخل المغرب، ولذلك فإن التفاعل الذي

نقف عليه عبر فاعل البيان هو هذه الحادثة وموت ممثليها واحدا بعد الآخر.

إن نحن يسأراه مجالين تصوريين اثنين هما مجال: الحادثة الشعرية ومجال الموت. ويبدو أن بنيس قد اتخذ موقف شاعر يرثي هذه الحادثة بنحو ما يرثي أصحابها الذين انخرط ضمن صفوفهم من زمن بعيد.

إن (نا) الدالة على [الفاعل] قد وردت ضمن تركيب تخيلي هو قوله:

أجرام سهرتنا

وهو تركيب يستند إلى الإضافة، ولذلك فإن مقومات عناصره لا يمكن أن تحلل إلا اعتمادا على العلاقة التي تجمع المضاف بالمضاف إليه أي أن السمات الدلالية للأجرام:

+ علو + فضاء

وللسهرة:

+ زمن + ليل

سمات غير تامة أو واضحة إلا عبر العلاقة التخيلية التي تجعل تلك الإضافة معقولة في مستوى التصور. وهي علاقة من الممكن أن نوضحها حسب الشكل التالي:

— المضاف: فضاء

— المضاف إليه: زمن

— الإضافة: نور

ومعناه أن تعلق الأجرام بسهرة شعراء الحداثة يتلخص في أنهم تأسيس عالم للفرح، فضاء مضي للسهر والمتعة. ولذلك فإن كانوا يطعمون إلى الشعر بالنسبة لبنييس فضاء مطلق، وزمن ساهر، ونور بعيد قريب يجمع بينهما.

إن التعلق التخيلي عند هذا الشاعر يجعل الوحدات المعجمية كتكتسب عن طريق التركيب الإضافي الذي تخضع له في مستوى التصور مقومات لا يمكن أن تكون لها في مستوى اللغة الطبيعية وذلك فإنه لا ينقل هذه الوحدات من استعمالها العادي إلى مجرد إنجاز تخيلي قد يحافظ على بعض سماتها الدلالية، وإنما يتصورها تصورا تخيليا مجردا، عن هذه السمات، ثم ينتجها في إطار تعلق لا يمكن أن يكون لها في مستوى التصور الإدراكي. فكما لا يمكننا أن نضيف الأجرام إلى السهرة، كذلك لا نستطيع تأويل تدفق الأمداح في قوله

كنا نعد تدفق الأمداح من شطح إلى ماء

تأويلا إدراكيا تاما ومحددا، وذلك لأن السمة الدلالية

البارزة للتدفق [+سبيلة]، لا علاقة منطقية بينها وبين السمة الدلالية البارزة للأمداح: [+شعر] في حين أنه إذا تأملنا التركيب الإضافي بحسب السياق الجملي الذي ورد في إطاره، أمكننا أن نوضح العلاقة التخيلية التي تجمعها عن طريق التحليل التالي:

تدفق: + ماء + حياة

أمداح: + شعر

شطح: + جسد + تصوف

ماء: + خصب + حياة

ومعناه أن الشعر حياة متدفقة تصوف الخمار وراجع وبنيس في سبيلها كي تدوم داخل الفضاء المطلق الذي كان يجمعهم والزمن السامر الذي طمحو إلى أن يفرحوا به.

ولعل أهم اعتراض يمكن أن يقدم بإزاء هذا التأويل الذي نزعناه هو أن العلاقة التصورية بين التصوف والحياة ثم الزمن، والفضاء والنور علاقة غير منسجمة في جانبها التخيلي، لأنه ليس بينها أي رابط من الممكن أن يسعفنا لتتظلم داخل مجال التصور الأولي الذي حددناه أي مجال الحادثة الشعرية.

ولكن تحليل الجمل الشعرية المتوالية ضمن هذا المجال نفسه كفيلا بأن يقفنا على ذلك الانسجام بشكل أكثر دقة مما هو عليه الأمر في الجملتين السالفتين.

... من شطح إلى ماء

وخذني النار تحجب يشها بفصول

دالية مهلدة، على أعتابها

كنا نقيم شعيرة لتهاك الأضواء

فُنقال بين:

النار # الماء

أي بين الحياة والاحتراق في سبيلها.

ثم بين الشطح وفصول الدالية، وذلك على أساس أنهما عنصران منسجمان ومتشاكلان إلى أبعد حد ممكن. إذ نلاحظ أن الدالية استعملت استعمالا تخيليا يحيل على الخمرة، أي:

دالية: + نبات + عنب + خمر

ولكنها خمرة الشطح، خمرة الإبداع، خمرة الحداثة، ونشوتها التي كانوا يقيسون على أعتابها شعيرة لتهاك الأضواء، أي شعيرة التعبد، والزهد في سبيل أن يتماسك نورها. وهو ما يحيل على تقابل واضح بين:

أجرام سهرتنا — تماسك الأضواء

ولعل في كل ذلك ما يمكننا من أن نحدد المجال التصوري الأولي، أي مجال الحداث الشعري كما يراه بنيس وفق العلاقات التالية:

[أجرام سهرتنا + تماسك الأضواء]: نور

[تدفق + ماء]: حياة

[أمداح + شطح + دالية + شعرية]: تصوف

ويظل عنصر الاحتراق مناقضا لهذه العناصر في مجملها وغير منسجم معها، وهو ما يؤكد حاجتنا إلى تحليله في ضوء علاقات جديدة سننظمها في الجمل الشعرية الموالية:

كنا....

نسلم يمتنا لعواصف تعلق بكل عروقها

إن إسناد فعل (نسلم) لفاعل البيان إسناد حقيقي في حين أن تعلق اليتيم والعواصف به تعلق تخيلي صميم ثم إنه لا يتم ولا عواصف، وذلك لأن هذا اليتيم (+موت + أب) نفسه من مجال التصور الذي حددناه في الحداث الشعري؛ وهو ما يعني بالنسبة إلينا أن فاعل البيان يعاني من فقدان الأب ومن الغربة في هذه الحداث الفنية التي كرس حياتها في سبيلها. إنها حداث مستسلمة لعواصف (+بحر + رياح) عليها أن تواجهها في اليتيم والغربة وفقدان الأب الروحي ولذلك فإن هذه العواصف داخلية في إطار علاقة ضدية مع الحياة ومنسجمة انسجاما تاما مع الحقل التصوري للنار. أي [نار + عواصف] ## [نور + حياة + تصوف].

ويدل على ذلك أن العواصف تعلق بهروق الدالية التي تمثل خمرة التصوف في سبيل الحداث.

كنا نحرر شمسنا من غفلة الأشياء

فكيف تحرر الشمس إلا أن تكون النور والإشراق اللذين يريدهما بنيس وزملاؤه من الذين اكتنقوا بنار الشعر الجديد وركبوا عواصفه؟

والأشياء لا تغفل، بل الذي يغفل الإنسان - الشيء إذا صح هذا التعبير! ولذلك فإن حرية الشمس التي يريدها حرية بإزاء أشياء صماء غافلة لا حياة لها. أي بإزاء مجتمع جاهل ومتخلف قد تحول فيه النظام الدلالي:

إنسان VS شيء

+ شيء - شيء

إلى .

إنسان - شيء

- شيء - شيء

ولذلك فإن حرية الشمس من صميم المجال التصوري للحياة في حين أن غفلة الأشياء من المجال التخيلي الذي يناقضه. أي أننا بصدد ما يتشاكل مع النار والعواصف وهو الإنسان - الشيء الذي لا حياة فيه، ولا تجاوب لديه مع حرية الشمس وخمرة الدوالي وطقوس الشعر ونور الكون.

نشء

ريح أقواس هي العتبات نسكنها

إن كلمة قوس في اللهجة المغربية دلالة خاصة. فهي تعني لدى سكان المدن القديمة شبه غرفة صغيرة يحتفظ فيها بسقط المتاع ويبعض الآنية التي قد لا يحتاجها أهل الدار إلا لماما. وعادة ما يكون القوس مظلما لأنه يبنى في الأركان القصية والمختبئة من الدور التقليدية التي كان ينتمي إليها بنيس (فاس)، والخمار (القصر الكبير)، وراجع (غلا). إن هذه القوس هي أقصى ما يمكن أن يكون من رمز للفضاء المغلق الذي نشأ وسطه هؤلاء الشعراء، ولذلك فإنها محملة بكل ما يعنيه هذا الفضاء من تخلف وجه واستكانة للقيم التقليدية والجاهزة التي لا بد من أن عاصر قيم الحرية والإبداع والثقافة الجديدة.

لقد حاول هؤلاء الشعراء أن يواجهوا العواصف التي تعلق بهروق داليتهم فابعدوا من صميم عمتاتهم كتابة للمواجهة. ثم تمنوا لهذا الكتابة أن تمارس فعاليتها داخل العتمة وخارجها.

ثم بعد ذلك تكون الأقواس بناء تقليديا من حجر ورمل يرمز بشكله المعروف من المغرب للتاريخ العربي العريق، وللعمارة الإسلامية الأصلية، إذ يكون في أبواب المدن وعلى مشارفها، بل إنه مدخل هذه المدن وممرها الذي لا بد من عبوره سواء إلى الداخل أو إلى الخارج. أفلا تكون (ريح الأقواس) ريمما مغربية صميمية في مقابل ريح الصبا (الاندلس)، وريح الشمال (الجزيرة والعالم العربي)؟ يبدو أن الأمر كذلك... ولكن ما يجب التأكيد عليه في هذا الصدد هو أن بنيس وزملاؤه من الحداثيين المغاربة ينتشون هذه الريح إنشاء، أي أنها لا تهب عليهم أو تمر بهم فيذكرون عن طريق الديار والأحبة والأهل كما هو الشأن بالنسبة للمخيلة التقليدية؛ وإنما يبعثونها من الذات ويبدعوها من داخل الفضاء أنجبهم ولذلك فإننا بصدد تعلق إضافي آخر، منبعه التخیل الشعري الصميم لدى بنيس. إذ كيف نستطيع تصور ريح الأقواس اعتمادا على نقل الألفاظ من معنى حقيقي إلى معنى مجازي؛ ثم كيف نستطيع تخيل إنشاء الريح تبعا لهذا التقابل المجحف بين الحقيقة والمجاز!

إن المسألة قائمة - كما وضحنا ذلك أكثر من مرة - على تعلق تخيلي بين الألفاظ من جهة، ثم على أن هذه الألفاظ لا

العملة التي حكم عليه بأن يسكنها ، والظلمة القاهرة التي تستبد به . ولذلك فإنه لا اختيار لديه إلا بأن يسكن مداره ويحيا وجع صمته ، ويتوسد بثره وأمواله ، فلا يبقى منه إلا غبار تذكرنا به قصائده العابرة بوميضها العابر [وإشراقها الدائم].

يقول الشاعر محمد بنيس .

رجفة أشهى مغازيها

مدار

من عنيبت هتلك تختبر اللغات سموه

وجع لصمت القاعدين إلى البداية ها

هنا كتف توسد بثرها جهة على أرواها

ومضات عابرة تذكر بالهبوب غبارنا

إن الشاعر الحدائي في المغرب شاعر صامت ، وهيته شساعة الكون أجراسا ترتل له ومعاناته . وقد اكتفى بهذا الصمت الرهيب ، بل أوقع به وانشد إليه ثم اكتفى بأن يؤسس رؤية إبداعية قد تبدو مستحيلة إلا إذا تمت عبر الموت وانسلت من بين شقوقه .

ماذا تريد شساعة

وهبت لنا أجراسها

لا شيء غير الصمت

فيه ولع

ليبت مستحيل

من

شعر

ق الموت

إن الموت نفسه بالنسبة لمحمد بنيس موت مشقوق ، أي أنه ليس موتا عاديا قد يتم بهذه الطريقة أو تلك ، بل هو موت متكسر ومتشقق ، يعاني معاناة الشاعر ويتألم لآله ، ولكنه بالرغم من هذا وذاك موت ينبت الزهر الجميل الذي تدل عليه لفظة (الغبنيان) عند شاعر نشأ بين معابق الورد وأصص النباتات الطبية .

ملحوظة : عنوان النص : مستحيل — من ديوانه : هبة الفراغ

هوامش

1- 152. Les Limites de l'infermetation P.

١- م. ن. ص. ٣٠.

٢- جامع العبارات في تحقيق الاستعارات - ص ٢٦١ فما بعد.

٣- م. ن. ص. ٥٠٢ - ٥٠٣.

٤- دلائل الإعجاز - ص ٢٢٢.

٥- شرح ديوان الحماسة - ج ٢ - ص ٨٧.

أمل لها في الحقيقة ، وإنما منشؤها مجاز التخيل عند محمد بنيس ، في مقابل المجاز التقليدي كما تصوره كثير من البلاغيين القدماء . أي أن التعلق اللغوي لديه لا يقف عند حدود استعمال اللفظ من غير ما وقع له في أصل اللغة ، وإسناد الفعل لما ليس له في أصل التصور . ثم تركيب ذلك تركيبا بلاغيا يحيل إلى مجالات تخيلية متجانسة ومتعارضة ، وإنما يتعدا إلى اعتبار أن منشأ ذلك التعلق لديه ، إنما هو مجال التصور نفسه ويعني ذلك بالنسبة إلينا أن هذا الشاعر ليس لديه أي تصور حسي أو تجريدي للألفاظ خارج التعلق الإبداعي الذي يخضعها له . ولذلك فإننا لا نستطيع باعتبارنا قراء أن نتصور لغة بنيس أي ضرب من التصور المعجمي أو التركيبي ، إلا إذا اعتبرناها قائمة على مجاز التخيل ، أي على علاقات متخيلة داخل مجال التصور أو فضائه . وهو ما يحيلنا من جديد على أن هناك (ريح أقواس) متخيلة تقابل - كما قلنا - ربيع الصبا أو ربيع الشمال ؛ ثم إن هذه الريح - وهذا هو الأهم - قد أنشئت أو بنيت من طرف شعراء الحداث في المغرب . وهذا الإنشاء هو ما سميناه مجاز التخيل .

بقي أن نشير إلى أن هذه الريح ترتد إلى الذات فتصبح عملة وظلمة يسكنها المبدع أو الشاعر :

نشئي
ريح أقواس هي العتات نسكنها

ولذلك فإننا من هذه الجهة نقابل مجال التصور الذي يتجانس في إطار النور والحياة والتصوف الإبداعي . أي :
[نثار + عواصف - عتات] ## [نور + حياة + إبداع متصوف] .

إذن فنحن بإزاء ذات بين النار والنور ، بين العواصف والحياة ، بين العتات والإبداع . إن هذه الذات ترجع بنا من جديد إلى فاعل البيان ، أي إلى الحدائين المغاربة الذين يحيل عليهم الضمير في قوله :

نسكنها لتبلغ

رجفة أشهى مغازيها

والذين يسكنون العتات كي يبلغوا الرجفة الشبهية التي لابد من أن تتجانس في هذا السياق مع : الشطح والخمرة ، والطقوس الشعرية .

ولذلك فإننا بصدد ذات يتصارح داخلها ويتوقد مجالات تصور ين اثنين تتناقض ضمنهما العناصر السابقة ويتوزعان بشكل لا نستطيع ضمنه الفصل بينهما . وتعني بذلك مجال الإبداع الفني الذي هو النور والحياة والرجفة الشبهية ثم مجال الموت الذي هو النار والعواصف والعتات .

فلعل المفارقة الحادة التي يعيشها المبدع المغربي تتلخص في أن الطريق إلى الرجفة الأشهى ، أي إلى النور والحياة... هي

نزهة في ميدان معركة (مسرحية ذات فصل واحد)

ترجمة: نامق كامل *

فردناندو أربال



الشخصيات :

زايو جندي

السيد تيبان والده

السيدة تيبان والدته

زيبو جندي من الأعداء

المرض الأول

المرض الثاني

كتب المخرج والمؤلف المسرحي الأسباني فردناندو أربال (الولود عام ١٩٢٢) مسرحية «نزهة في ميدان معركة» عام ١٩٥٢ أي في نفس العام الذي ظهرت فيه مسرحية «في انتظار غوبو» لصموئيل بيكيت الذي يدين له أربال في الكثير من الأشكال والمضامين المسرحية. تعتبر مسرحية أربال هذه ذات الفصل الواحد من أشهر مسرحياته تنقيدا

* كاتب يعيش في ألمانيا.
اللوحه الفنان ريشادا - جنوب افريقيا.

بالحرب وأموالها ومن أفضل نصوص أدب التحريض.
عاش أربال تجريبية المنفى منذ عام ١٩٥٥ في باريس منفصلا عن وطنه الأم إسبانيا وكذلك عن وسائل الاتصال اللغوية والثقافية التي تربطه مع شعبه، فكتب مسرحياته ونصوصه الأدبية الأخرى باللغة الفرنسية.

يصف أربال عالميا بانتمائه الى مسرح اللامعقول و «المسرح الأسود» لكنه منذ عام ١٩٦٨ طور مسرحه الى ما يسمى بـ «مسرح الكويريلا» أي «مسرح حرب العصابات أو «المدن». ان نظرية أربال حول مسرح الصدمة التي منحت «مسرح اللامعقول» امتداده الخاص تربط دراما تأثير الصدمة وتأثير الصدمة المفاجئة للامعقولة بهدف أخلاقي وإنساني. انها ترى الحياة ممتزجة جوهريا في الذكرى الخفورة في اللاوعي. ومن هنا ينظر الى الذكرى باعتبارها تاريخا، وهذا ما تؤكده هذه المسرحية «نزهة في ميدان معركة» فالشهداء الأخوي السعيد عند نهاية المسرحية يمزق بشكل صاعق الحجاب اللاواعي للأحداث ويتحول الى مشهد قتل جماعي لأضحايا إسرائيلي. غير أن بين

الشخصيات المسرحية الأربعة يبرز منظور انتقادي آخر موجه إلى الضحايا أنفسهم وهو جوهر المسرحية. انه يتمركز على أبسوي الجنديين اللذين ينظران إلى الحرب على أنها توق إلى الماضي.

ترفع الستارة
أرض جرداء. في وسط المسرح أكياس من الرمل.
فترة صمت طويلة متصلة، تقطع فقط مرة خلال أصوات طلقات متفرقة.

بعد نصف دقيقة على رفع الستارة يدخل الجندي زابو. يحمل زابو بندقيته، تليفون ميدان، منظار ميدان وكيس ظهر معلوما غير منتظم، يبدو عليه ممثلاً أكثر مما هو في الواقع، يظهر على زابو انطباع خجول، غير حادق، متبلد إلا أنه انطباع حسن.

زابو يحدج على الأرض لفة من الأسلاك الشائكة بحركة تتم عن عدم معرفة.

يتوقف.
يضع اللفة على الأرض.

يقيس كل عرض المسرح بدقة تامة
يتوقف.

يفكر.
يتطلع إلى السماء.

يفكر.
يتجه إلى أكياس الرمل ويضع عليها البندقية والتليفون وكيس الظهر.

يفكر.
يفحص بدقة أكياس الرمل.

يتطلع حوله
يفكر

يبالغ أصعب سباتيه بلسانه ويرفعه في الهواء.
يفكر.

فجأة يخرج من كيسه أشياء مختلفة: قنابل يدوية، صحيفة، مسدس، كيبا من الصوف، بلوزة حياكة نصف منجزة إلى جانب

إبرة حياكة، غليون، مرآة، فرشاة أسنان، وأخيراً كتاباً فيه تعليمات عن المواضيع التي يجب عليه تثبيت الأسلاك الشائكة عليها.

يتوقف عن عمله.

ينظر بامتنان إلى الكتاب.

يتصفح الكتاب بسرعة من المقدمة إلى المؤخرة فيما يبالي خلال ذلك سباتيه بلسانه، ثم يكرر ذلك بسرعة من المؤخرة إلى المقدمة، لم

يجد شيئاً. يحار. يتصفح الكتاب مرة أخرى بسرعة من المقدمة إلى المؤخرة ثم من المؤخرة إلى المقدمة.

يتوقف، يبدو عليه السمرور: لقد وجدها: يقرأ.

يفكر.
يتفحص فيما حوله بعناية.

يتناول المنظار وينظر خلاله فيما حوله.
يبدو عليه الارتياح.

يثبت المنظار على الأرض.
يضحك

ثم يتحول بعد ذلك مباشرة إلى الجد.
يتناول الكتاب وينظر إلى موضوع الأسلاك الشائكة. يستمر في

القراءة بشكل مشتت (الفصل الذي يدور حول «طريقة تثبيت الأسلاك الشائكة»).

يبدا بنشر الأسلاك الشائكة. يجرب بكل القياسات على ضوء ما هو موجود في الكتاب ويبدو عليه الجد والاهتمام.

يتقدم خطوات إلى الأمام. يضع بواسطة كعب جزمته علامات على الأرض.

يرجع خطواته إلى الوراء ويضع إشارة، ثم خطواته إلى الجانب: علامة وهكذا.

الآن هناك علامات مختلفة على الأرض.
يفحصها كلها.

يفكر.
يعود إلى الكتاب.

يستمر في تفحصه للعلامات
يفكر.

ينظر في جميع الجهات ويسمح فجأة بضمككات خائفة تصير
مكتومة كل العلامات.

ثم يمد بحزم الأسلاك الشائكة بشكل مائل على خشبة المسرح.
يتأملها مندهشاً. يتجه إليها ويمسدها بيديه.

بفئة يبدو عليه انطباع حزين: على أي جانب من الأسلاك الشائكة يجب عليه أن يقف؟

يتناول البندقية ويتخذ موضع المقاتل على أحد جانبي الأسلاك الشائكة. ثم يتجه إلى الجانب الآخر ويفعل نفس الشيء.

يتردد.
يتجه إلى كيس الظهر ويخرج منه بعجلة كل الأشياء المختلفة. أخيراً

يعثر على خارطة عليها خطة، ببساطها، انها هائلة يحاول تثبيت الموضوع.

الموضع.
يفكر.

يزداد حزنه وعدم حزمه أكثر مما قبل.

ينتقل من أحد جانبي الأسلاك الشائكة إلى الجانب الآخر. يتردد أكثر من السابق.

أخيراً تصيح إمارات وجهه عن شيء ما.

يتناول قطعة نقود ويرميها في الهواء: يبقى عند أكياس الرمل ميتهاجا!

استراحة

يتناول البلوزة غير المكتملة وكبة الصوف.
يضطجع على أكياس الرمل ويبدا بالحياكة.

يدوم لفترة من الوقت.
ينهض.

يجرب البلوزة.
يرتديها بشكل غير منتظم ويتأمل نفسه.

يلعب إلى كيس الرمل ويخرج المرآة.
يضع المرآة على الأسلاك الشائكة.

يتأمل نفسه ويمسك بالبلوزة قبالة ملابس القتال.
ينظر في المرآة.

يضحك ضحكة مكتومة.
صمت.

يضحك علانياً، ويشعر بالخوف فجأة ويتوقف عن الضحك.

يتطلع حوله.

تسقط منه كبة الصوف.

يبحث عنها بين الأكياس، يبحث عنها بإلحاح ملحوظ.

يتلمس الأرض بين الأكياس دون أن يراها

يبعد عليه السور.

يعثر على شيء كروي.

يتأمل: انها قبيلة يدوية.

يندب نفسه بصوت خفيض «عبي! انها ليست مما تبحث عنه»

يرميها بإعمال تفكير مدوية ينطبع فوراً على الأرض ويتمدد بطلع

بين الأكياس.

يدق تليفون الميدان.

يرفع زاوي السماعه بتعابير وجه مرتعية.

زاوي: هالي... هالي... أمرك أيها القائد...

نعم، انني في نوبة حراسة القطاع السابع والأربعين... لا جديد أيها

القائد... عفا أيها القائد، متى نواصل القتال؟.. والقنابل اليدوية؟

ماذا أفعل بها؟ أرسلها لي الخلف أو المقدمة؟ ليس عن قصد أيها

القائد، لم أقصد سورما... أيها القائد، أشعر حقاً بالوحدة، إلا

يستطيع سيدي القائد أن يرسل لي رفيقاً؟ حتى ولو كانت معزة...

... يبدو أن القائد قد وبخه بشدة - أمرك أيها القائد، أمرك. (يعلق

زاوي السماعه متمدراً).

صمت.

(يأتي السيد والسيدة تيبان بسلام الطوطو كما في نزعة. يعلمان

أبنيهما الذي يجلس وظهره إليهما ولا يراها).

تيبان (بابتهاج): انبهض يا بني وقبل والدك في جبينها!

(ينفض زاوي مياغته ويقبل والدته بجلال في جبينها. يريد أن يقول

شيئاً لكن والده يقاطع كلماته)

والآن امنحني قبلة!

زاوي: ولكن يا أبي الحبيب، يا أسي الحبيبة، كيف تجرأتما على

المجيء الى هنا؟ الى مثل هذا المكان الخطر؟ ارجعا حالا الى البيت.

تيبان: ماذا؟ هل تريد أن تعلم أباك ماذا تعني الحرب والخطر؟ ان

كل هذا لا يعدو أن يكون بالنسبة لي أكثر من لعبة أطفال. كم من

مرة، على سبيل الذكر فقط، قفزت من قطار يسير تحت الأرض

السيدة تيبان: كنا نخشى أن نشعر بالملل. لذا أفرنا زيارتك زيارة

قصيرة. أخيراً يجب على هذه الحرب أن يتأله التعب والانهاك!

زاوي: سيحصل ذلك فيما بعد.

تيبان: أعلم ولكن كيف. ان الكائنات الجديدة كتكتسب جيداً. في البدء

ينتهج المرء للقتل ورمي القنابل اليدوية ووضع الفتوة على

الراس. ذلك لطيف، ولكن بمرور الوقت يصبح الامر مقلزاً. عليك

أن تعيش ما كان في زمني! أنذاك كان المسير في مثل هذه الحرب

بهجة. وبخاصة الخيول. كانت هناك خيول كثيرة يا لها من متعة

خالصة. عندما كان الأمر يأمر: هجوم، وكنا جميعاً نرتدي البدلات

الحمراء. حالاً يا له من مشهد! ثم هجوم عاصف، السيوف في اليد

وفجأة يظهر العدو أمامنا، وكان أيضاً على مرتفع، ومعه خيول -

كانت الخيول مسجومة دائماً، أكرام من الخيول لها مؤخرات

مكورة جميلة - وكان للأعداء زمرات لامعة وبدلات خضراء.

السيدة تيبان: كان ان بدلات العدو لم تكن خضراء وانما زرقاء

أنتذكر ذلك جيداً: زرقاء كانت.

تيبان: وأنا أقول لك انها خضراء.

السيدة تيبان: كم من مرة كنت أقف على الشرفة حينما كنت

صغيرة كي أشاهد المعركة وأقول للفتى الجار: «أترامن معك على

عود عرق سوس على أن الأزرق سينتصر».

تيبان: لكن: أسلم لك بذلك.

السيدة تيبان: كانت المعارك دائماً تأسرني، حينما كنت صغيرة

وودت أن أكون قائدة في سلاح الفرسان، لكن ماما لم تكن تريد

ذلك. انك تعلم جيداً ترميها الشديدة!

تيبان: إن أمك ورزة بله.

زاوي: لا تقضيا، يجب عليكما أن ترحلا. ان لم يكن المرء جندياً

عندئذ يجب عليه ألا يتواجد في أرض المعركة.

تيبان: نحن هنا للتفوق معك الخطوة والتمتع بيوم أحدنا.

السيدة تيبان: وقد أعدت خصبصا غداء فاخراً - نقائق، بيض

مسلوق الذي تحبه جداً! خبز مع شرائح لحم، نبيذ أحمر، سلطة

وكاكو.

زاوي: جميل، كما تريدان، ولكن اذا جاء الأمر عندئذ ستقع المشكلة.

... انه لا يوجد إطلاقاً زواراً على الجبهة. انه يحتمل باستمرار فائلاً

في الحرب تحتاج الى نظام وقنابل يدوية وليس زواراً».

تيبان: دعك من ذلك: دعك! سامعس يضع كلمات في أذن السيد أمرك.

زاوي: واذا ما بدأت ثانية؟

تيبان: وهل تظنني سأخاف؟ لقد عشت أشياء أخرى تماماً! أه، لو

كانت معركة فرسان! لكن الأحوال تغيرت، وهذا ما لم تفهمه.

(صمت) لقد جئنا على دراجة بخارية ولم يسألنا أحد عن شيء.

زاوي: ربما اعتبروك ككامكا.

تيبان: لم يكن من اليسير التقدم مع كل هذه المؤن.

السيدة تيبان: وهل تعلم كيف تعطلت كل حركة عند وصولنا

يسب مدفع؟

تيبان: على المرء أن يتوقع كل شيء في الحرب.

السيدة تيبان: حسناً لنبدأ في تناول الطعام.

تيبان: لك الحق، انني جوعان كالنذب، ربما كان ذلك بسبب غيار

البابرو.

السيدة تيبان: لنجلس على الككة ونأكل.

زاوي: هل احفظ بالبنديقية أثناء الأكل؟

السيدة تيبان: نعمك من البنديقية، لا يمكن الأكل مع البنديقية، انها

قلة أدب (صمت).

ولكن انظر! إنك متخسف مثل الخنزير! كيف وصلت الى هذا الحال؟

أرني يديك!

زاوي: (يربها يديه بخجل) كان عن اثشاء التمارين أن أزحف على

الأرض.

السيدة تيبان: والأذنان؟

زاوي: لقد غسلتهما صباح هذا اليوم.

السيدة تيبان: لا ياس، والأسنان؟ (يربها أسنانه).

جيدة جداً! والأذن من هو الذي يريد أن يقبل ابنه قبله جميلة لأنه

غسل أسنانه جيداً. (زوجها): تعال، إن ابنتك غسل أسنانه جيداً

قبله (تيبان يقبل ابنته) لأنك تعلم: بأنثي لا أصير على أن نتحدث

أثناء الحرب ولا تغسل نفسك!

زاوي: أجل، ماما.

(ياكلون)

تيبان :والآن يا بني، كم حلقة أصبت ؟

زابو :متى ؟

تيبان :في الأيام الأخيرة.

زابو :أين ؟

تيبان :الآن هنا، انك في معركة.

زابو :لا بأس، لم أصب الكثير من الحلقا، وتقريباً.

لم أصب الدائرة السوداء.

تيبان :وما هو أفضل ما أصبت؟

زابو :لبيست الخيول ، لم تعد هناك خيول بعد

تيبان :أذن جنود ؟

زابو :ربما.

تيبان :«ربما» ألا تعلم بالضبط؟

زابو :لأنني ... لأنني أطلق بدون هدف.. (صحت)، وبعد ذلك أصلي

الصلاة الربانية للرجل الذي أصرعه.

تيبان :يجب أن تكون أشجع، مثل أبيك.

السيدة تيبان : سأضع أسطوانة على الغرامافون (تفعل ذلك. إنها

أسطوانة رقصة بأسا دويله . يجلس الثلاثة جميعاً على الأرض

ويستمعون إلى الاسطوانة).

تيبان : انني اسمي هذا موسيقى، أجل سينور!

(تستمر الموسيقى. يظهر جندي من الأعضاء: زيبو، يرتدي ملابس

شبيهة تماماً بملابس زابو، عدا لونها المختلف. বলে زيبو خضراء

وبدلة زابو رمادية. زيبو يستمع للموسيقى فاغر الفم. يقف خلف

العائلة التي لا تشع بوجوده. الاسطوانة تنتهي، زابو ينهض

ويكتشف زيبو. الاثنان يرفغان أيديهما إلى الأعلى. السيد والسيدة

تيبان ينظران اليهما بدهشة).

تيبان :ما الذي يجري هنا؟

(ييدي زابو ردود فعل : يتردد. يتناول بندقيته ويسندها إلى زيبو

بملاحم جيدة).

زابو : أرفع يديك!

(يرفع زيبو يديه أكثر علواً ويبدو عليه الخوف. لا يعلم زابو ما

الذي يفعله. فجأة يجري باتجاه زيبو، يربت على كتفيه برفة

ويقول:

زابو :انت رهن الاعتقال (إلى والده بانتشام) : هكذا لقد أسر

جندياً!

تيبان :جميل. وماذا ستفعل معه، الآن؟

زابو :لا أدري، ولكن ربما سأمنع رتبة ملازم.

تيبان :حالياً أوقفه.

زابو :أوقفه ؟ لماذا؟

تيبان :الأسير يوثق.

زابو :كيف يتم ذلك؟

تيبان :أربط يديه معاً!

السيدة تيبان :صحيح يجب أن توثق يديه. هذا ما شاهدته دائماً.

زابو :حسناً (إلى الأسير) سمد يديك رجاء!

زيبو :لا تؤذني!

زابو :كلا.

زيبو :أوه! إنك تؤذيني!

تيبان :لكن، لكن، ينبغي ألا تسيء معاملة أسيرك.

السيدة تيبان :أعذه تريبيتي؟ كم مرة قلت لك بأن على اللوء أن

يعامل أقرباه باحترام!

زابو :لم أفعل ذلك عن قصد. (إلى زيبو) وهكذا؟ هل يؤذيك أيضاً؟

زيبو :كلا، لا يؤذيني هكذا.

تيبان :قل بصراحة كن متأكدًا، لا تخجل منا.

زيبو :هكذا أفضل.

تيبان :والآن الأقدام.

زابو :الأقدام أيضاً ؟ سوف لا تنتهي من هذا!

تيبان :ألم يوضحوا لك التعليمات؟

زابو :أجل.

تيبان :إنش.

زابو : (بإحترام شديد للأسير) هل تتفضل رجاء وتجلس على

الأرض؟

زيبو :أجل ولكن لا تؤذني!

السيدة تيبان :هل رأيت؟ ستثير غضبه نحوك!

زابو :كلا، كلا، هل تؤذيك؟

زيبو :كلا، إطلاقاً

زابو : (فجأة) بايا، ماذا سيكون لو التقطت لنا صورة؟ الأسير على

الأرض وأنا بقدمي على ظهره؟

تيبان :أجل، سيكون ذلك جميلاً.

زيبو :كلا، ليس هذا.

السيدة تيبان :قل نعم، لا تكن عنيداً!

زيبو :كلا قلت ذلك، وسأبقى كذلك.

السيدة تيبان :لفظ هكذا، صورة صغيرة؟ ماذا يضررك؟

وستعلقها في غرفة الطعام جنب ميدالية الإنقاذ التي نالها زوجي

قبل ثلاثة عشر عاماً.

زيبو :كلا، لا يمكن إقناعي.

زابو :ولكن لماذا لا تريد؟

زيبو :لأنني مغلوب. وإذا ما شاهدت خطيبتي الصورة ذات يوم

فإنها ستقول بأنني لا أعرف أن أحارب.

زابو :ولكن بإمكانك أن تقول لها بأنها ليست صورتك وإنما

صورة فهد.

السيدة تيبان :والآن ؟ قل «نعم»!

زيبو :ليكن. ولكن فقط من أجل أن أدخل السرور إلى قلبكم.

زابو :تمدد!

(يتمدد زيبو. يضع زابو قدمه على بطن زيبو ويتناول بندقيته

بملاحم وجه حربية.)

السيدة تيبان :لربح صدرك أكثر!

زابو :هكذا؟

السيدة تيبان :أجل. هكذا ولا تنتفض.

تيبان :ليكن مظهر كالبطل.

زابو :كيف يمكن أن أظهر كالبطل؟

تيبان :ببساطة. كن مثل القصاب عندما يتحدث عن حكايات

النساء.

زابو :هكذا؟

تيبان :أجل، هكذا.

السيدة تبيان وقيل كل شيء الصدر إلى الخارج ولا تنفّس!
 زيبو: هل سينتهي ذلك قريباً؟
 تبيان: قليلاً من الصبر. ولحد .. اثنان ... ثلاثة.
 زابو: أمل أن أبوء جيداً.
 السيدة تبيان بالتأكيد كنت تبدو محارباً كبيراً.
 تبيان: كنت تبدو بالشكل الصحيح تماماً.
 السيدة تبيان: (إلى زيبو) أود أن أصور معك.
 تبيان فكرة حسنة.
 زابو جميل. إذا اردتما سألتقط لكما صورة.
 السيدة تبيان: أعطني خوذتك كي أبدو مثل الجندي!
 زيبو: لا أريد أن أصور بعد .. مرة واحدة كثير علي.
 زابو: لا تقل هذا! ماذا يضر؟
 زيبو هذه كلمتي الأخيرة.
 تبيان (إلى زوجته) دمك من هذا، دعك، الأسرى دائماً حساسون.
 إذا استمررتنا على ذلك فسينزعج ويفسد متعتنا.
 زابو: جميل ماذا تفعل به بعد؟
 السيدة تبيان: نستطيع أن ندفعه إلى الطعام مارايك؟
 تبيان: انني لست ضد هذا.
 زابو: (إلى زيبو) ما رأيك في تناول الطعام معنا؟
 زيبو: أودّخ.
 تبيان: لقد أتينا بنبيذ فاخر.
 زيبو: اذن، هيا.
 السيدة تبيان: تصرف كما لو كنت في بيتك. شمر عن ساعديك.
 زيبو: سافعل.
 تبيان: وماذا عنك انت الآخر؟ هل أصبت كثيراً من الحلقات؟
 زيبو: متى؟
 تبيان في الأيام الأخيرة.
 زيبو: أين؟
 تبيان: الآن، هنا، انك في حالة حرب.
 زيبو: لا بأس. لم أصب كثيراً من الحلقات. أم أصب في المنطقة السوداء إطلاقاً.
 تبيان: وما هو أفضل ما أصبت: الجنود الأعداء أم الخيول؟
 زيبو: ليست الخيول، لم تعد هناك من خيول بعد.
 تبيان: اذن جئود؟
 زيبو: ربما.
 تبيان: ربما لا أعرف بالضبط؟
 زيبو: لا، انني ... لأنني بالذات أطلق بدون هدف..
 (فترة صمت) وأثناء ذلك أصلي صلاة القديسة أيفا — ماريما والرجل الذي أصرعه.
 زابو: القديسة ماريما؟ كنت أظن الصلاة الربانية.
 زيبو: كلا دائماً صلاة القديسة ماريما. (صمت) انها أقصر.
 تبيان: الجرة أيتها الصديق القديم، شجاع، شجاع!
 السيدة تبيان: (إلى زيبو) إن أردت نستطيع أن نحمل وثائقك.
 زيبو: كلا، دعكم من ذلك، لا يهم.
 تبيان: لا تحتاج عنا لأن تتكلم. إذا أردت أن نحمل وثائقك فما عليك إلا أن تقول لنا ذلك!
 السيدة تبيان: خذ راحتك.

زيبو: إذا كنتم تصرون إذن حلوا وثائق قديمي ولكن ليس هذا إلا نزولاً عند رغبتكم.
 تبيان: زابو، حل وثائقه
 (يفعل زابو ذلك)
 السيدة تبيان: ألا تشعر الآن بشكل أفضل؟
 زيبو طبعاً. لكنني لا أريد أن أثقل عليكم.
 تبيان: لا عليك تصرف كما لو كنت في البيت. وإذا أردت، نستطيع أن نحمل وثائق يديك أيضاً، ما عليك إلا أن تقول.
 زيبو: كلا، ليس اليمين، لا أريد أن أتمادى في إحسانكم.
 تبيان: كلا أيتها الصديق كلا. أقول بأنك لا تثقل علينا كثيراً.
 زيبو: جميل ... اذن حلوا وثائق يدي أيضاً، ولكن فقط لكي أتناول الطعام، موافقون؟ لا أريد أن نطأوا بأني ذلك الشخص الذي إذا مد إليّ أصعب تناول اليد بأكملها.
 تبيان: حل وثائق يدي أيتها الشاب.
 السيدة تبيان: والأين؟ ربما أن السيد الأسير إنسان محبوب فسوف نقضي في الحقل ربما رائحة حقاً.
 زيبو: لا تقبلوا: السيد الأسير؛ قولوا ببساطة: الأسير.
 السيدة تبيان: ألا يزعجك ذلك؟
 زيبو: كلا، ولا أمتني لزجاج.
 تبيان: انك حقاً إنسان متواضع، يجب قول ذلك.
 (تسمع أصوات طائرات)
 زابو: طيارون .. سيفقوننا بالتأكيد.
 (ينطح زابو وزيبو على الأرض ويخفيان نفسيهما بين أكياس الرمل).
 زابو: (إلى والدي) أخفيا نفسيكما!
 ستمسقط القنابل على رأسكما.
 (ضلت أصوات الطائرات على كل شيء. وسقطت أولى القنابل على مسافة قريبة ولكن ليس على المرح. ضوضاء كامنة. زابو وزيبو تكورا بين أكياس الرمل. السيد تبيان يتحدث يهدو إلى زوجته التي كانت تجيبه هي الأخرى يهدو أيضاً. لا يسمع من الحوار شيء بسبب القنابل تهبط السيدة تبيان إلى إحدى السلالم وتخرج منها مظلة. تشرعها ويمسكي الزوجان بظلهما كما لو أن السماء تمطر. يظلمان واقفيان يميلان بإيقاع متسق من قدم إلى الأخرى وهما يتحدثان عن شؤونهما الخاصة. يستمر القصف. أخيراً تتفرق الطائرات هدم. (السيد تبيان يمد إحدى يديه خارج المظلة ليتحقق أن كان لا يزال ذلك الشيء يسقط من السماء).
 تبيان: (إلى زوجته) يمكنك غلق المظلة. (تفعل السيدة تبيان ذلك) يتجه الاثنان إلى ولديهما ويضربانه بالمظلة بضع ضربات على مؤخرته) هيا! أخرجنا. انتهى القصف.
 (زابو وزيبو يرحقان في مخبئهما)
 زابو: ألم يحدث لكما شيء؟
 تبيان: ماذا يمكن لأبيك أن يحدث؟ (يكبريا): أمثل هذه القنابل الصغيرة؟ شيء مضمحل. (يظهر من جهة اليسار جنديان من الصليب الأحمر وهما يحملان مظلة).
 للمرعى الأول: هل هناك من قتلى؟
 زابو: كلا، ليس هنا.
 للمرعى الأول: هل تخصصت جيداً، أمأكد أنت؟

زاوي : متأكد جدا.
 للمرض الأول : ولا قاتل واحد؟
 زاوي : أقول لك كلا.
 المرض الأول : ولا حتى جريح؟
 زاوي : ولا جريح!
 المرض الثاني (للأول) : فتش جيدا، ربما تجد جثة هنا أو هناك .
 المرض الأول : دعه من ذلك لقد قالوا لك لا يوجد قتلى.
 المرض الثاني : يا للفرق!
 زاوي : يؤسفني جدا، ليس في اليد حيلة.
 المرض الثاني : كلهم يقولون ذلك. لا يوجد قتلى، وليس في وسعهم ما يفعلون
 المرض الأول : دعه السيد وشأنه!
 تبيان : (بإتمام) : لو كنا نستطيع مساعدتكم حسب، لكن ذلك من دواعي سرورنا، فنحن زعماء إشارتك.
 المرض الثاني : إذا استمر الأمر على هذا الحال فسنواجه مشكلة مع القائد!
 تبيان : ولكن ما المسألة؟
 المرض الثاني : ببساطة لأن الآخرين قد انتهك سواعدهم لكثرة ما نقلوه من جثث وجرحى، أما نحن فلم نعثر على شيء رغم بحثنا المتواصل.
 تبيان : انه شيء مزعج حقا! (إلى زاوي) . هل انت واثق من عدم وجود قتلى هنا ؟
 زاوي : طبعيا بابا .
 تبيان (يمدق) : قل الأفضل بأنك لا توجد مساعدة السادة رغم أنهم مهذبون.
 المرض الأول : لا تؤنبه هكذا! دعه، نأمل ان نجد في الخنادق الأخرى حظا أفضل وان يكونوا جميعا قتلى.
 تبيان : عندئذ سأبتهج طربا.
 السيدة تبيان : وأنا أيضا انها لفرحة حقيقية في أن يقوم المرء بمهمته بشكل جدي.
 تبيان : (يصيح مستنكرا عبر الكواليس) : والآن؟ ألا يريد أحد ان يؤدي خدمة لهذين السيدين؟
 زاوي : لو كان الأمر يتعلق بي لأبتيها قبل ذلك بوقت طويل.
 زاوي : وأنا أيضا.
 تبيان : أجل، قل ، ألا يوجد بينكم أيضا جريح واحد؟
 زاوي (بخجل) : كلا، ليس بيننا.
 تبيان : (إلى زاوي) : وانتم؟
 زاوي : (بخجل) : وأنا أيضا. انني دائما عائر الحظ.
 السيدة تبيان : (بفتاة) . لقد راح عن بالي صباح هذا اليوم الباكر جرحت أصبعي أثناء تقشيري للبيض هل ينفعكم هذا؟
 تبيان : بالطبع (بحماس) سيقولونك في الحال!
 المرض الأول : كلا، لا يمكن، لا يمكن مع السيدات.
 تبيان : نحن الآن كما في البداية.
 المرض الأول : لا يهيم.
 المرض الثاني : ربما نخضع المسافة في الخنادق الأخرى (يقومان بحركات معينة).
 تبيان : لا يهملك من ذلك. أنا وجدنا قتيلا فستحتفظ به لكما . لا

السيدة تيبان : إنه يريد أن يخدعنا بملاحمه المنافقة؛

تيبان : كان علينا ألا نحل وناقه . لا نحتاج إلا لحظة واحدة لندير ظهورنا له حتى يمالأ جماننا بالجصبي.

زيبو . لا تسبقوا إلي!

تيبان : ماذا تعتقد ؟ ما الذي على المرء أن يفعله ؟ إنني غاضب! إنني أعلم ماذا سأفعل سأنهب إلى القناص وأرجوه قبولي في الحرب.

زابو لن يقبله. انت رجل طاعن في السن.

تيبان : إن ساشثري في حصانا وسيفا وأشن حريا على طريقتي الخاصة.

السيدة تيبان : مرحي! لو كنت رجلا لفعلت ذات الشيء.

زيبو : رجاء لا تكونوا هكذا معي! يجب أن أخبركم بشيء ما: إن جنرالنا قال نفس الشيء عنكم.

السيدة تيبان : كيف يجرؤ على النطق بهذه الكلمة!

زابو : هل قال هذا نفس الشيء؟

زيبو نفس الشيء.

تيبان هل يمكن أن يكون نفس الشيء الذي حدثكما به التما

الآن؟

السيدة تيبان : ولكن أن كان قد حدث نفس الشيء فالأول به أن يكون حديثه مختلفا على الأقل. فهل مثل هذا الأسلوب هو أسلوب

لأني لفلو نفس الشيء لأحد ما!

تيبان: (في لهجة مختلفة إلى زيبو) : قدح صغير آخر؟

السيدة تيبان : هل راق لك؟

تيبان : على أية حال كان أفضل يوم الأحد الماضي.

زيبو : كيف ؟ ماذا كان هناك؟

تيبان : لقد قمنا بنزعة وبسطنا معدات طحمانا على قطعة قماش وعندما أدركنا ظهورنا ، التهمت البقرة كل شيء، حتى منابيل الطعام.

زيبو : أبهذه الصورة كان هذا الوحش الملتهم، هذه البقرة؟

تيبان وكعقوبة لها التهنئتها بعد ذلك.

(يضحكون)

زابو : (إلى زيبو) : ماذا تفعل في الخندق لكسي تزجي الوقت في الواقع؟

زيبو : أقوم بصنع أزهار من القماش، لكنني مع ذلك أشعر بعزل كبير.

السيدة تيبان : وماذا تصنع بالأزهار؟

زيبو : في البداية كنت أرسلها إلى خطيبتني، وذات يوم كتبت في بأن الحقيقة الشؤنية والقبح قد امتلا بها ولم تعد تعرف ماذا تفعل بها، وتفضل أن أرسل لها شيئا آخر إن لم يتقل عني هذا الأمر.

السيدة تيبان : وماذا فعلت بعدئذ؟

زيبو : كنت أود أن أصنع شيئا آخر لكنني لم أستطع. لذلك تابعت صفتي لهذه الأزهار تزجية للوقت.

السيدة تيبان : وبعد ذلك أكنت تريها؟

زيبو : كلا. لقد وجدت لها حلال. وذلك بأن أمتلئ كل رفيق يموت زهرة منها، حتى أصبحت لا أستطيع أن أعمل ما يكفي من هذه

الأزهار على الرغم من أنني كنت أصنع أعدادا كبيرة منها.

تيبان : إذن لقد وجدت لها حلا مناسباً.

زيبو . (يحياهم) : أجل.

زابو : وأنا أخوك بالمثل.

السيدة تيبان : ولكن أسمع، هل إن كل الجنود يشعرون سائل ملككم؟

زيبو . إنها تعتمد على كيفية تزجيهم للوقت.

زابو . إنها نفس المشكلة معي.

تيبان : إذن لتتوقف عن هذه الحرب.

زيبو : ولكن كيف؟

تيبان : ببساطة. قبل لرفاقت بأن الأعداء لا يريدون الحرب. وانت (لأبنة) قل نفس الشيء لرفاقت أيضا ثم يذهب الجميع إلى بيوتهم.

زابو : رائع!

السيدة تيبان : وبهذه الطريقة تستطيعون أن تتما إصلاح المكواة.

زابو : كيف يمكن ألا يخطر بذهن أحد حتى الآن مثل هذه الفكرة العظيمة؟

السيدة تيبان : ولذلك فقط ممن يمكن أن يخطر بذهنه مثل هذا، لا تنس أنه قد أكلت تطيما عاليا، وهو جامع طوايع يريد أيضا.

زيبو : وماذا يتبقى إذن للمارشالات والضباط بعد ؟

تيبان : سيمضونك قناترات وصنوجا ويرتاحون.

زيبو : فكرة حسنة.

تيبان : أترون . كم هي بسيطة؟ كل شيء تم تربيته.

زيبو : سننطق نصرا هائلا.

زابو : سيتهج إذن رفاقي!

السيدة تيبان : ماذا ترون؟ ألا نضع لهذا الاحتفال اسطوانة باسا

دوبلة الرقصة.

زيبو : هذا صحيح!

زابو : أجل ماما ، ضعي الاسطوانة .

(تفعل ذلك، تفتح الفونوغراف، تنتظر ، لا شيء يسمع)

تيبان : لا نسمع شيئا.

السيدة تيبان : (تذهب إلى الفونوغراف): لقد توهمت فبدلا من الاسطوانة وضعت بيريه باسكي.

(تضع الاسطوانة . يسمع صوت عزف مقطوعة باسا دوبلة مفردة زابو يرقص مع زيبو، والسيدة تيبان مع زوجها الجميع في

غاية الفرح. يدق تليفون الليدان. لا يسمعه أي واحد من الأربعة، يستمرون على الرقص بحماس شديد. يدق التليفون مرة أخرى.

يستمر الرقص. تبدأ المعركة مجددا بانفجار قنابل، إطلاق رصاص، وتيران بنادق رشاشة. ضجيج وضوضاء. الأشخاص

الأربعة لا يلاحظون شيئا ويرقصون بجنون، وأبل من رصاص بندقية رشاشة يحصد الأربعة جميعا. يهرون قتل على الأرض.

رصاصه تفتقر الفونوغراف. يبعد الفونوغراف نفس المقطع في الرقصة بشكل مستمر كما لو أن الاسطوانة قد تصدعت. تسمع موسيقى الاسطوانة للتخذهة حتى النهاية. يأتي من جهة اليسار

نفس للمرضين وهما حاملان محفة فارغة في الحال:

ستارة

✶ الأزرق إشارة إلى لون لباس جنود فرانكو الفاشيين وبخاصة جنود الفرقة
الزرقاء سبة السمة؟

فرهاد وشيرين

معزوفة مسرحية رائعة

هناء عبدالفتاح *

حب رومانسية أقرب الى اللحمة الأسطورية بالمفهوم التقليدي فهي ليست كـ(قيس وليلى) ولا (قيس ولبنى) ولا حتى (رومي وجيليت) كما تصورتها قرائح الكتاب العرب والأوروبيين، إنما هي شخص تمل في طبيعة تكوينها دلالات إيحائية، تخرج من أطرها ومعنوياتها الحرفية المعنى، لتغدو معاني أكثر شمولاً، ودلالات أكثر راحة، وهذا ما قام به الأستاذ المخرج عندما شكل نسجته المسرحية من البناء الدرامي الذي ألفه الشاعر التركي / ناظم حكمت وترجم النص د. محمد أكمل الدين خان، وعلى الرغم من أن البنية الجوهريّة للنص المسرحي تخفي من بين سطور نسجها هذا الوعي بهذه القضايا آنفة الذكر، إلا أن الدكتور المعد، استطاع بمقدرة وومي بليغين، أن يستخرج من النص الدرامي للشاعر حكمت كل هذه الأطروحات التي احتوت قدراً معرفياً، روحياً بالدلالات والرموز الفاصلة، لتدخل في مستوى فكري وفني آخرين، ألا وهو المستوى الانساني الشمولي، وإسقاط الموقف المسرحي برمته من طبيعته الثنائية المغلفة، الى اقتحام المجهول للوصول الى الجوهر الانساني والمستوى الفكري الهام: ألا وهو التضحية بالنفات من أجل الوطن، وإحيائه، ويعتبه من جديد.

بؤرة الواقع والابتفافيقا

التعامل الدرامي / الفكري / الفني لنص الشاعر التركي، جاء إعلايه على يدي مطاوع عبر مستويين: الأول من الواقع للدخول في عالم ميتافيزيقي، فيصطب بدوره في الواقع من جديد، ثم تعود

عندما يستحيل العمل المسرحي الى معزوفة موسيقية، عندئذ يبدأ الفن في الوجود، والاطلال برؤوسه الصغيرة نحو الأفق في اتساع درجاته، عندها تتوحد خشبة المسرح بقاعة المتفرجين، المثلون بالنظارة، الشكل بالحتوى، مفردات العرض المسرحي وتقنياته بفكر إنساني عميق، يحقق حالة مسرحية نادرة الوجود، تجعل العمل المسرحي فناً فريداً من نوعه، قلما يحدث!

هذه في عجلة السمات الرئيسية للعرض المسرحي وفرهاد وشيرين، الذي قدمه طلاب وطالبات قسم الفنون المسرحية، بكلية الآداب / جامعة السلطان قابوس في مشروع تخرجهم عن هذا العام ١٩٩٦/٩٥، لتشارك فيه الشعب الثلاث معاً: تمثيل وإخراج - نيكور - نقد، تحت إشراف هاني مطاوع ورئيس القسم بالوكالة، ومخرج العرض المسرحي ومعه.

يتسم هذا العرض بخصائص فنية بالغة الدقة في تركيبها المسرحي، موحية أشد الأحياء في نسجها الدرامي. فمسرحية فرهاد وشيرين، مع ما تبدو من بساطة حكايتها وبسرها، تقف فوق أرض صلبة من القدرات الأدبائية في التركيب الفني، الساعي الى ربط كل ما يقدم فوق خشبة، أطروحات وقضايا إنسانية عامة، وعواطف بشرية متناقضة: الحب / الكراهية، البناء / الهدم، التضحية بالنفات من أجل المجموع، ثم في النهاية الموت الذي يولد الحياة، أي الاستمرار، فالواصل، لفهم معنى وجودنا الانساني . لذلك كله فإن مسرحية فرهاد وشيرين ليست مجرد قصة

* كاتب من مصر

أصواتهم الداخلية التي تكشف أمامنا الجوانب الخفية لهؤلاء الأبطال كل على حدة، فنكتشف صوت الأميرة الداخلي، دون أن نعرف «شهرين» ما تفكر أختها فيه، ونشاهد نحن كمنظارة - ما نراه «شهرين» في «فرهارده» دون أن ندركه «مهمنة» عندما يفكران معا في ذات الشخص المشترك الذي يجمع بينهما ويفرق فيما بينهما. فتتوقف حركة الشخص، لتسرق اللحظة أعيننا، ويقعنا المخرج - عن وعي - في لاوعي شخصه. وتمثل حركة «مهمنة» و «شهرين» ومعا على مستوى الحركة الدرامية، أروع ما يمكن أن يشاهد فوق خشبة المسرح، ألا وهو توحيد «مهمنة» و «شهرين» في حركة أقرب إلى الباليه، تسلم كل منهما الأخرى، وكان الشخصيتين تدوران في فلك وجود متوحدتين، يتسم بأسرارها وصمتها، يكون «فرهارده» مركزه، ونقطة هجومه وارتكازه. ومع أن استخدام أسلوب التقنية «الباليه» باله ليس بجديد على فنون اللغة المسرحية، فهو فن مستعار من اللغة السينمائية، إلا أن دلالات هذا الاستخدام التقني كان موقفا توليفيا فنيا رائعا، أضفى على مشاهد المسرحية أبعادا ودلالات مسرحية عميقة؛ خاصة عندما يمزج الصوت بالحركة الموحية لـ «مهمنة» و «شهرين» معا، داخل إطار بصري تلب فيه الإضاءة، بتركيزها وإسوانها وخفوتها وإيقاعها دورا أقرب إلى «الطمه» السابح في قدر كبير من الشفافية. يضعنا كل ذلك - في الوقت نفسه - داخل أذن الأحداث المتعجبة التي تشكل بدورها الصراع الدرامي للعمل المسرحي بأكمله.

سينوغرافية العرض المسرحي

يمثل الديكور والملابس العنصرين المادين للعرض المسرحي وتنوع وظيفتهما الدرامية الجوهرية أنهما يمثلان إطارا خارجيا وداخليا هامين لتسييع العمل الدرامي ككل، وبنائه الفني من جهة. كما يشكلان من الجهة الأخرى مناعسا مسرحيا بالغ التكثيف، يؤكدان بدورهما الحالة المسرحية التي اكتشفها المتظار في هذا العرض المسرحي الجاد.

يستحيل هذا الديكور المركب ذو الوظائف المتعددة والذي يفتح ثارة عن حموة المعلم «مهرام» وثارة أخرى تتغير القوة لتصبح قصرا، لتتشكل جوسقا، فغاية زدهر بالاضضرار، فتتلج الجبال الصماء ينابيع مياه، آتية بالحياء للارض المتعطشة للاخضاب والامل.

والفكرة الدرامية التشكيلية التي صممها الفنان الدكتور عبد ربه حسن مع تلامذته في شعبة الديكور الذين قاموا بتنفيذها، هو أن يمثل هذا الديكور المركب على المستوى الرئي الطابع الطوبوغرافي للعمل المسرحي برتمه: مواقع - أماكن - أطره وحدوده الواقعية من جانب، وطلبا دراميا بليغا في تعبيرة الرمزي من الجانب الآخر؛ عندما تتجمع هذه الأمكنة والمواقع لنخلق معاني شمسية تصوغ المكان والزمان فتحيلها دلالات وخصائص تمس جوهر العرض المسرحي وفكرته المحورية، وشخص أبطاله ونوايتهم، لتلتحم معا، معلقة كيانا دراميا خالصا، يبعث النبض في خدات الديكور

الدورة ثانية، وكأنها نورة شمسية فلكية، يتكرر وجودها بتكرار مقدماتها ومسارها ونهايتها. وكان «الغريب» (محمد الحبيبي) ذلك الآتي من عالم ميثافيزيقي بعيد، يجيء ليصطب حكمته وجام غضبه، مطالبا البشر على رأس قائمته الملكة «مهمنة» لتغيير عالم الواقع. كانه جاء من كوكب آخر، لينفذ الملكة من ذلك الفساد الذي استشرى، ساعيا ومعينا ومدينا، مشيرا إلى مملكة الأميرة «مهمنة» (فاطمة الشكيلي) بهدف التغيير وتلقين درس التضحية بالذات بهدف إسعاد الآخرين.

في داخل أحداث العمل المسرحي تقع الأميرة «مهمنة» في اختبار يصعب مواجهته؛ فلإنقاذ أختها «شهرين» من مرضها كان عليها التخلي لها عن وجهها الجميل، ويستبدل بوجه قبيح يتسم بالبطاعة والدمامة، وما يلبث أن ترتب على هذا التنازل الانساني لأعظم ما يملكه الانسان ألا وهو وجهه، تنازلات جديدة كان على الأميرة مهمنة القيام والتضحية بها، وهي تخليها عن حبها العفيف الصامت المقرب من الحب العنري الطاهر للنقاش فرهارده (وهو ممثل لفنان الشعب) الذي يبعثه (عبادة الزبدجالي). وبينما تتنازل كذلك عن حبها طواعية لاختها، يتم كل هذا فوق أرض الواقع المسرحي الذي يدخلنا في شبك من الصراعات المتشعبة (الحب / التضحية بالذات/ الوفاء/ الكراهية/ الحقد الدفين/ الانتقام، فالتمساح والرغبة في التوحيد مع القضية العامة من أجل خدمة الوطن) يهدت كل ذلك داخل قصر الأميرة «مهمنة» حاكمة المملكة وخارجها بمعونة «الغريب» (محمد الحبيبي) الذي تخطط أياديها الخفية حاضر الواقع، ومستقبل الغد بما سيجه به، وكأنها أياد قدر ميثافيزيقي، تشكل خيوطها الواقع كيفما يشاء ووفقا لما يريد أن يعيد صياغته وتخطيطه. من هنا نتقحم للقرى الميثافيزيقي قوى الواقع، وتتلاحم معا لتشكل أقدار شخصيات تتغير مصافرها، وتتشكل أبعادها لمنطق آخر، فيحيلها شخصيات تقوم بالفعل الدرامي، استلهاما ما تعلية هذه الإرادة الخارجية: إرادة الغريب/ الزائر. نحن هنا بإزاء إشكالية درامية جديدة لا تعقد في أطروحتها على واقع أحادي المفهوم، ولا على خيوط قدر ميثافيزيقي خالص، وإنما على امتزاج النفس الانسانية بروجها، برغبتها في الخلاص، بتعطشها للمعرفة، بجوعها إلى التضحية بالذات من أجل الغير. فاستبدال الجمال بالقيح، ما هو إلا إقحام الملكة في رؤية ترى الحقيقة عارية دون مواربة أو تجميل. والقيمة الجوهرية لهذا الحل - في ظني - أن شخصه المسرحية لا تحركها خيوط خفية، فتعسي شخصها عرانية، بقدر ما يحركها «ميكانيزم» آلية العلاقات الانسانية ووضعها الانسان داخل انخراط مستمرة، تسعى لإسلاصاح عن مكتوباته ومعا يعتمل بخلخله، لذلك يلعب (الصوت الداخلي) دورا جوهريا في التعبير عن نوات هذه الشخص، ويرينا المخرج بحق ومهارة معوم أبطاله : الأميرة «مهمنة» وأختها «شهرين» وشخص المسرحية الآخرين: ما يحركهم: ما يستفزهم، وما يصوبون إليه ويتعطشون لمعرفته عبر

الورقية والخشبية، ويشكلها حياة متمزجة بحيوات أبطال العرض المسرحي - شيرين - الأميرة مهمنة - فرهاد - الغريب - الوزير، بهزاد، والشعب معهم. وكان الحام يدخل في الخاص، والتفاصيل يستغرقها هم العالم، والواقع يوحى بالخيال، والخيال يستنبته الواقع في شكل أقرب إلى الحلم والملمحة والأسطورة، داخل مناخ شرقي له خصوصيته. وعندما تشع الاضواء ينورها نحو تلك المواد الديكورية الصماء، عندئذ تستحيل إيقاعا متدفقا من الحركة، وتتدفق الروانا متناسقة، وتزرع مناخا أسطوريا، يشدنا نحو ما يرسم المخرج إصاننا إليه، فيضنا في سفينة لتجرح بنا في بحر صახب، وتصلنا ببر الأمان، بعد أسراج الشك المتصارعة مع اليقين، والكرامية مع الحب المجهور فتؤكد على «ثيمة» التضحية بالذات من أجل الآخر، وتخرج القضية من محدوبيتها إطارها المرسوم ومعانيها الذاتية لسمو فكرة التضحية من أجل حب أكبر وأعمق ألا وهو حب الوطن.

لذلك تلك تغدو الديكورات التي صممت ونفذت شيئا من قبيل النعت البارز، وتخرج عن معاييرها ويديها المثلث لطول المسطح وعرضه إلى عمق البعد الثالث، فتنشكل مجسمات منحوتة، تبرزها الألوان، والاضافة المروحية، كتلا تحيل خشبة المسرح المسطحة ذات الفتحة الفارشة إلى فضاء يتخلق من عبقرية اختيار الأماكن المسرحية وتحريها واختقانها وظهورها فتتوالى كل منها وتتواصل كعقد لا تنفطر حياته بداية - المقهى فالخندق فالجوسق فسقاعة العرش، إلى منطقة الجبال التي تصبح أسلجا. تتجمع هذه الأماكن داخل جبال الغابة وصخورها التي تمثل خليف المسرح وبانوراما المكان المسرحي، وكان هذه الأماكن جميعها أطفال للكان الأم/الوطن، حيث تنشق الجبال التي تحطم على يدي النقاش/الفنان عندما تتقبل ريشته إلى مغل، يشق به الصخور فتستحيل مام عذبا تنتدق الأسنة العطشى، والقلوب النازمة. تبدو كل هذه الأمكنة مركزا لسينوغرافية الفضاء المسرحي، تحقيقا لرؤية للمخرج/المعد، تتوالى في كصفحات كتاب يضع المخرج نذاته أمام نظاري قارئه، أي متفرجه في سهولة وعذوبة.

لقد اكتت تقنية حركة هذه الديكورات - بظهورها واختقانها للطاقب الأسطوري للعمل المسرحي الذي نشاهده، وطاقب الحدوة الشعبية ومردمها وطرورها، ونموها الدرامي بإطراد نمو أماكنها ومناظرها وتغير مشاهداتها. ومن أهم هذه الاستخدامات مخدو الأميرة «مهمنة» الذي تنام فيه أختها «شيرين» المريضة مرضا عضالا، ففتتجر الوظيفة وتصعب أرضا يسير فوقها البشر. وتتم تقنية التغير بطريقة بالغة البساطة وشديدة العمق، فهي مجرد قرص دائري يرفع فيكون حفصا، أو يوضع مفتحا الأرض، ويمثل جزءا من أرض المقهى أو الطريق للعالم، أو جانب من الجبل، أو عرشا للملكة. أما سمة التغير الأخرى الهامة التي اتسمت بها طبيعة هذه الديكورات، فهي إحالة خشبة المسرح حيث تعودنا أن نراها مقرا لنذرة أو مؤتمرا علميا، لتتغير الخشبة وتعدد وظائفها

في الإعداد والتكريب بكوالبها الجديدة المصنوعة، وبإمكانات تغيرها تغيرا سريعا ملموسا خاصة عندما إمتد عمق مقدمة خشبة المسرح مرتين إلى الاصام. كل هذا ساعد على خلق خشبة مسرح تنبض بحياة عرض مسرحي متكامل.

الملايس ما بين التاريخ والقدس المسايوي

في منظومة الرؤية التشكيلية/البصرية التي حققها جدارة طلاب شعبة الديكور تحت إشراف استاذهم د. عبد ربه حسن يستكملون هذه الرؤية ويصوغونها داخل إطار أزياء المسرحية تحت إشراف استاذهم د. عبد المنعم علواني، حيث صممت ووضعت لها الخطوط العريضة المتقطعة في تحقيق السمة المسايوية لشخص المسرحية، مع قدر من الإبهار التاريخي الذي يعكس العصر والطراز فتتصارع الثيمة الرئيسية لهذا التصميم بين هاتين الفكرتين الأساسيتين فكرة الواقع التاريخي والزمن القدري المسايوي، لتحسن تشاهد تصورا لسلالات يتسم بالزخرفة اللونية حينها، والألوان المبهجة المتقطعة في أزياء الأميرة «مهمنة» و «شيرين» و «الوزير» على المستوى الأول، بينما تطرح الألوان «البنيية» و «البيضاء» حالة الشعب في المقهى على المستوى الثاني، في الوقت الذي يوضع الذي المسرحي لكل من الأب «بهزاد» وابنه «فرهاد» في المستوى الثالث حيث يميزهما ويفرق فيما بينهما في الوقت نفسه. فيخصص الزمر «فرهاد» ألوانا ساطعة تتسم بساطة مومنتي والتدفق لألوان الداكن والأزرق والأبيض مكونا تناسقا لغيا يعكس شفافية روحه الفنية، وعنفوان شباب، وقوة الجسدية العاتية. وفي إثناء ذلك كله، يضعنا زي «الغريب» في مواجهة قدر يتسم بالرمز والدلالة حيث الجلباب الملتف بها وشاح يلف جسد الممثل (محمد الجبسي)، ويتسم هذا الرداء ببلون الأرض الترابي، وكان «الغريب» قد خرج لنا توا من أعماق أعماق الأرض، لا يبق أمامه حائل، يسير الهويضي بغطاء الوثيدة، يجر رداءه الأرض جرا وكأنه يحتضن بين ذراعيه الأرض ومن عليها، سافرا فوقها بشموخ وغموض نحو هدفه المرسوم. ويؤدي هذا الطراز من الأزياء خدمة درامية كبيرة للممثل مؤكدا أبعاد شخصيته الدرامية. فهو زي ضخم ثقل يساعده في نقل الحركة وحكمتها، ويضع المتفرج آنذاك أمام لفز الشخصية «الغريب/الزائر» حيث لا يظهر قبحة وتشويه وجهه عند بداية ظهوره، ويضاهي المخرج منذ بداية العرض المسرحي في مكان فوق الدكة صامتا صمت الموت، يمثل وجوده سرا ليس يعقبوننا كشاهد جاف، حتى تأتي اللحظة المواتية للكشف سره ونزيع قناعه: إننا إزاء شخصية غامضة، يحمل فوق ظهره «زكيفة» أقرب إلى الجلال، هي عبادة وزاده، ومخزيا لأعاجيب هذا «الغريب» وأفانيتها، يحمل فوق ظهره وكأنه قدره، مظه مثل «سيزيف» يحمل صخرته وقدره، ليرحم بالكارثة وشيكة الوقوع في الملكية. ولهذا يتسم رداء هذه الشخصية زيبا المسرحي بألهم ملحم تعبيري يعبر في آن واحد عن صدقية الشخصية، ودرامية الحدث، وما يفرضه على الآخرين.

الإضاءة باعث للحياة ومصدر للفن

لم تزل الإضاءة في هذا العمل المسرحي الجاد دور «الإنارة التقليدية»، بل بحثت عن معادلات بصرية في اللون والدرجة والمساحة لخلق المناخ الأسطوري، الذي يرتبط أوثق الارتباط «بالعلم، العام المعبر عن الأحلام الخافية للشخصيات الحسورية: الأميرة مهمنة - شريرين وعلاقتها بالفنان فرهاد. تصبح للإضاءة هنا دور تعبيرى يصيغها ويرسمها وفقا لما تشعر به الشخصية في حالة ومناخ لها خصوصيت وأرتباط بالواقع الحياتي والخيالي للأحداث الدرامية. كما تأخذ الإضاءة في هذا الجزء من الحدث مكانا وسطا ما بين الوظيفتين: الإنارة والتعبير لخلق إيقاعها الخاص، تحقيقا لخصوصية أخرى ترتبط بالمكان المسرحي، فتصاغ خشية المسرح من مكان محايد متسم بطابعه التعليمي عند القيام بتقديم ندوات أو لقاءات فكرية جامعة، إلى لقاء آخر ينطبع بطابعه الفني المسرحي الفريد وأطروحة الفكرية الانسانية، فالكان على بساطته تتغير معاله، ويزداد تركيبة، فيصبح خشية مسرح متوج بالفعل الدرامي الحي، وتلعب الإضاءة داخل خشية المسرح الجديد دورا جوهريا في إحالة حيادية المكان، إلى توصيف، وتطييبه بطابع ما يعرض فوقه، وخلق زمانا ومكانا متفردين، يتشكلان وفقا لما تطرحه عبقرية الإضاءة - تحديد للنفاخ والإيقاع، واحتواء مشاعر المتفرجين وإسخالهم - بخلق رفق تارة، وبقصيدة وعسى متسمين بجماليات اللحظة الدرامية المعروضة تارة أخرى، عندما يستوعب المشاهد ما يسمع ويرى فوق الخشبة.

لعل من أهم سمات هذه الإضاءة هي وعي المخرج التام بفردات لفته وتمكنه من أدواته وسيطرته على المكان والمناخ وجمهور النظارة، يعطي درسا أكاديميا لطلابه في كيفية التعامل مع إضاءة تبهث الحياة في الموت، وتكون مصدرا للفن المسرحي الأصلي.

وما يلفت النظر في هذا العرض المسرحي بعض المشاهد التي نذكرها هنا على سبيل المثال لا الحصر: عندما تقرب الأميرة مهمنة وتلتقي لقائهما الأول بالفنان /النفاخ فرهاد، فتمركز الإضاءة في بؤرة الحدث المعروض، ونشاهد إضاءة المكان بأكمله خجلى، احتراما للحظة اللقاء، فتتوارى خلف الحدث الرئيسي، وكأنها تأخذنا - جمهور النظارة - للقاء حدث الشخصية بشكل متسم بتعموه روحه الشاعرية، حتى نصفي معا لما يطرحه العقل الباطن للأميرة مهمنة، فنصفي إلى صوتها الداخلي وكأننا نسترق السمع والنظر إلى قلبها دون أن نشعر هي ببناء، فنكتشف سرها العظيم، لحظتها لا يشعر الآخرون كذلك بأننا قد عرفنا هذا السر. إنهم لم يكتشفوه بعد... ولم يعرفوه قبلنا !!

تضعنا الإضاءة إذن في لحظة مكثفة من الاستنارة الدرامية للحدث المسرحي، فيمهد ذلك لحدث مسرحي جديد، يتواصل مع الحدث الأول... مع السر الآخر الذي نكتشفه كذلك عند «شريرين»

أختها. وتعرف - نحن النظارة - سرها الكبير وجها منذ الوهلة الأولى - لفرهاد، مثل أختها وكان الأسرار تستحيل مفردات لفته تتسم بسريتها، تسمع لنا نحن فقط بمعرفتها، واكتشاف مصداها، دون أن يعرف الآخرون ذلك، هذه القدرة المعرفية تزيد من استجابة المتفرج من جانبيه، وشعوره بتقدير مبدعيه لذلك وقطنة من الجانب الآخر. لكن الوظيفة الأهم - في رأيي - هنا تعيل هذا الحدث بأكمله إلى مادة مسرحية أقرب إلى القصيد الشعري، من مجرد كونها سردا لأحداث أو اكتشافا لحقيقة. فطبيعة القصيد الشعري أنها تخاطب كل مستمع ومشاهد على حدة دون اقتحام أو تحال.

إن الإضاءة - هنا - تضفي قيمة درامية مضاعفة، وشعورا مفعما بالترقب والتوتر الدرامي، والشعور الوجداني المشترك لقيم إنسانية كالحب والفرقة، وامتزاج روح الفن بالجمال الخالص. لقد لعبت الإضاءة هنا أدور المهم، ومنحت معانيها شمولية فنية ومضامينها روحا إنسانية.

ومن أهم لحظات تلك الإضاءة المسرحية، أنها كانت خفت قوتها، وتتغير عند دخول «الغريب» من خلفية خشبة المسرح، وكأنها أشعة ضوء تسبقه لتمهد لسنو، وتلك هذه الأشعة متمسكة به، وملتصقا بها، فتضع المكان بأسره تحت قبضته، وأسر نفوذه. من هذا المنطلق تتغير إضاءة المقهى من مجرد إنارة إلى وظيفة أكثر درامية في الإيعاء والمعنى الدرامي، وذلك عندما يتحرك «الغريب»، ويكشف النقاب عن نفسه أمام الجميع، فقسية الإضاءة وتلاحقه أينما يسير، وتقدمه، ثم تتوارى خلفه، لتتزامن مع قصة أيقا بهد. بهذا المفهوم أيضا يصبح وجود «الغريب» في قصر الملك «مهمنة»، بل في مخدع الأميرة «شريرين» شيئا أقرب إلى التواجد الميتافيزيقي الذي يقهر طبيعة المكان، ويضرب بمبادئ الزمان والمكان بعرض الحائط يسعى هذا الوجود الميتافيزيقي إلى فهم الوجود «الواقعي» بمعيار آخر، بهدف الوصول إلى ما هو أهم من ذات الواقع نفسه، إنه جوهر الحقيقة عن أنفسنا، عن ذلك القايح داخلنا، وكأن الإضاءة هنا هي إضاءتنا الداخلية، هي ما ينزوي داخل نواتنا، لذلك وظفت الإضاءة على يدي المخرج وتحوالت إلى بطل درامي يغشى عالمنا، يفتقر أسواره وحدوده ليعين المتفرج في البحث معه عن تلك الحقيقة... لذلك الغروب المفقود.

وتكثر الأمثلة، وتتعدد الوظائف لعنصر الإضاءة، فتمثل مفردة جوهريه من أهم مفردات هذا العمل المسرحي الكبير، ولا يمكن لنا الحديث عن الإضاءة بشكل يفصل عن الموسيقي، وكأننا نتحدث عن الحياة البشرية دون أن نذكر روحها الأ وهي الموسيقي.

الموسيقي بطل من أبطال العمل المسرحي

الموسيقي في هذا العمل المسرحي بمثابة الهواء للإنسان، إنها مثله تهب الحياة، وجربا فيها حيا. ولا يمكن للعمل الفني تماما

كالإنسان أن يحيا دون إيقاع، وكذلك الإيقاع في «فرهاد وشيرين» لا يتخلل من الإضاءة الموحية والمعرفة فقط بل يولد العمل المسرحي من روح الموسيقى التي تتزامن في هذه المسرحية بشكل متوازن ومتناغم مع فنون المسرح الأخرى: «الآداء التمثيلي»، «سينوغرافية العرض المسرحي»، «الديكور والملابس والإضاءة» ليستكمل الإيقاع دورته، وينشعر بتواجده عبر معياري الزمن والمساحة: زمن العرض المسرحي، والمساحة (الفراغ المسرحي).

لذلك تغدو الموسيقى بطلا حقيقيا من أبطال الرئيسيين، لا تقل في أهميتها عن مفردات العرض الأخرى. والقيمة الجوهرية لهذه الموسيقى التي استلهمها المخرج / المؤلف الثاني للتجربة المسرحية، تنبع من المعزوفات العالمية المجهولة في معظمها عن أسماع المتلقي، وقد أعدها المخرج بنفسه، ليجيد ترتيبها، ويضعها معا في تناسق وتضاد مقصودين، فيستكمل خطها الدرامي لتتألف والخط الدرامي العام، ويتوأم معه، وكأنه صاغها من جديد، لتصبح بمثابة الشرقي، وإيقاعاتها المتنوعة القريبة من أذن متلقيها، ممزوجة موسيقيا قد ألفت خصيصا لهذا العمل، فتبدو وكأنها قطعة موزايكو، شرقية المنبت، ثرية بمدلولاتها الدرامية، ومضامينها الفنية الدرامية.

ولعل من أهم وظائف هذه الموسيقى، أنها قامت أولا بإعداد المتفرج وتهيئته في الدخول / الوعي / المثلث لرؤية ما سيواجهه بعد قليل، عند سماع هذه الموسيقى في افتتاحية العرض المسرحي وعند لحظات إطفاء الإضاءة (البلاك أوت) لتغيير الديكورات، فكانت معنا وسندا للمخرج، للدخول في إهاب المناخ المسرحي العام. لقد وضعت الموسيقى العلامات والدلالات للأحداث المسرحية، كما أنها رسمت الخطوط العريضة لشخص المسرحية، وأبطالها، فكانت تارة سابقة لزمن حدوث الفعل الدرامي بهدف التمهيد، أو تكون متوازنة للتأكيد على سمة هذا الفعل، أو في تقويته ومساندة إيقاعه، وبالتالي تزايد اهتمام المتفرج وتواصله مع التوتر الدرامي للحدث المشاهد وما سيؤدي إليه، أو أن هذه الموسيقى تلاحق الحدث بقصد التطبيق عليه والتأكيد على الشحنة الدرامية التي يتركها بها.

للموسيقى في هذا العمل المسرحي الكبير تعبير عما نريد أن نراه نحن في الحدث المسرحي، وما نشعر بال حاجة إليه لتأكيد. كانت الإضاءة ستقدم الكثير من مدلولاتها، إذا انفصلت عنها الموسيقى، ولم تتمزج روحها في جسمها، كأن الإضاءة والموسيقى صنوان وفريقان لا يمكن الفصل فيما بينهما، أو القطع بمن يكون الأصل ومن هو القرين؟ لكل هذا جاءت الموسيقى بطلا من الأبطال المشاركين في خلق هذا العرض تأكيداً لحساسية مدلولاته، وإثراء لغائي وإشاراته، ويبدأ لروح الدراما فيه.

الآداء التمثيلي المتميز

لو أننا لم نعرف منذ البداية أن معني العرض المسرحي، هم طلبة يقدمون علينا مشروع خدجهم لهذا العام الدراسي، لتأكد

يقيننا من أن هؤلاء ممثلون على مستوى طيب لهم تجاربهم المسرحية التي تسبق مشروعهم هذا. لقد استطاع هؤلاء الشباب من طلبة وطالبات قسم التمثيل والإخراج أن يقدموا درسا رائعا في فنون التمثيل وأداء فنيا محسوسا متنوعا حيث يمثلون بهذا العرض الدفعة الثانية لخريجيه قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب وهم: فاطمة الشكيلي في دور الأميرة مهمنة، وفضية الحيني في دور شقيقها شيرين، ومحمد الجبسي في دور الفرير، وعبدالله الزنجبالي في دور فرهاد وهلال الجبسي في دور الوزير وسعيد الكثيري في دور بهزاد. إنهم الممثلون الرئيسيون في هذا العرض المسرحي الجاد، ومعهم تسعة عشر فنانا وفنانة يمثلون السنوات الأولى من قسم التمثيل والإخراج، يحملون على عاتقهم مسؤوليتهم. تميز هؤلاء الشباب بخصائص متعددة قلما نشاهدها في عرض مسرحية أخرى: الخلقية في التعبير، الحيوية في الأداء فوق الشخصية، الدقة في الحركة على المستوى التشكيلي الجمالي المحسوب الحفاظ على إيقاع العمل المسرحي، وتزايدهم وريدا ليريد ليصل لذروته في اللوحة الجماعية الأخيرة عندما يلتقي الجميع (الشعب) لتدريج الأميرة مهمنة والنقاش (فرهاد) بهدف البناء، وكسر العقبات والصخور التي تقف سدا منيا أمام سواعد فرهاد التي تتحول أنامله إلى قوى عاتية، وبما تجري في عروقه كي تصل الصخور الصماء بعناصر مياهها العذبة السائرة نحو الأرض الطامعة، والأفواه العطشى من جوامع الشعب. وتشكل الحركة المسرحية ومناظرها للتشكل بنا في رجاية ويسر، فيتأبى أمام أعيننا المكان ثلو المكان، من نبع إلى نبع من المقهى إلى داخل القصر وخارجه، في جوسقه، في مدخل الأميرة، لتعود ثانية إلى الجبال. ويتم ذلك أمام أعيننا كسرح سحري خلّاب يبدع خطوط حركته معثون موهرة، ومؤذن مبدع. كان على رأس هؤلاء المبدعين الشباب فاطمة الشكيلي التي أثبتت العام ثلو العام، خاصة بعد اشتراكها في المشروع الأول لتخرج دفعه ١٩٩٥/٩٤ من طلبة وطالبات شعب قسم المسرح، في العرض المسرحي «مركب بلا صياد» وكذلك هذا العام في العرض المسرحي «فرهاد وشيرين»، تثبت أنها طاقة إبداعية هائلة تتفجر موهبة وإبداعا، فهي مكسب كبير للمسرح في سلطنة عمان: إن هذه الفنانة الشابمة تملك من القدرات الخلاقة والتأقنية، ووعيا بالجملة والحركة، ما سيجعلها على رأس كتلة من المبدعات، وأؤكد أنها واحدة من أفضل من شاهدت من الممثلات الموهوبات في الفترة الأخيرة، فهي لا تقل تميزا ونبرة وقيمة فنية عن أولئك الفنانات الموهبات في بقاع شتى من الوطن العربي. لقد أدت دورها والأميرة مهمنة، باقتدار ووعي، في حركة مرسومة رشيقة دقيقة، وشعور انفعالي غامر خصب كدب مياه الأفلاك الصافية إنها تملك حسا فنيا وموهبة فذة تضعها بخطواتها الثابتة على قمة الحركة المسرحية والتلفزيونية والإذاعية ليس فقط على مستوى سلطنة عمان، بل في دول الخليج والوطن العربي بأكمله.

اليوسعدي — طاهرة العلوي — غير الفارسي. والتقدير لساعدي
الإخراج وإدارة المسرح من طلبة القسم وهم:
عبدالله السعدي — ماجد اللقبالي — محمد المهري — ناصر
الرقيشي.

لقد استطاع هذا العرض المسرحي «فرهاد وشيرين» أن يحقق
سعة من أهم السمات الطمعية والتربوية التي تحلم به المعاهد الفنية
الأخرى في الوطن العربي: وهي سمة الاشتراك الفعلي والتعاون
الوثيق بين طلاب وطالبات الشعب الثلاث لقسم الفنون المسرحية
كما في مشروع تخرج دفعات السنة النهائية لهذا القدر من التميز.
حيث اضطلع طلاب شعبة التمثيل والإخراج بالأدوار الرئيسية في
المسرحية، بينما قام طلاب شعبة الديكور بتصميم وتنفيذ مناظرها
المختلفة. وفي الوقت نفسه تابع طلاب شعبة النقد والدراما العمل
بالدراسة والتقييم والنقد، حيث تعمل هذه المجموعة كلها تحت
إشراف أساتذة القسم: «فمشروع كهذا — كما يؤكد الدكتور هاني
مطاطع رئيس قسم الفنون المسرحية بالوكالة — ومخرج العرض
ومعدة — يمثل لطلاب قسم الفنون المسرحية بداية الاحتكاك
الحقيقي مع جمهور المتفرجين. حيث تبدأ إعلان انحصار الدراسة
النظرية والعلمية للطلاب في بروفة المسرح الحي، فليتم الجانب
النظري الأكاديمي مع الجانب العملي ليصبح الطالب معدا
للمشاركة في الحياة المسرحية العملية».

وفي رأيي أن هذا المشروع يعد بدوره أجيال الشباب من الفنانين
المثقفين منذ السنوات المبكرة داخل القسم إلى الاحتكاك بمشاريع
السنوات الأخيرة لمعرفة أسرار اللعبة المسرحية وفنونها وأبعادها
إعدادا علميا فنيا صحيحا لمشروع تخرجهم وحلمهم الكبير الذي
تحقق في العرض المسرحي «فرهاد وشيرين» وتحقق معه بشكل
ممتاز ومتزامن نجاح علمي وتربوي كبير لا يقل أهمية وقيمة عن
النجاح الأول.

لقد استطاع الدكتور هاني مطاطع أن يشكل من هذا العرض
المسرحي معزوفة فنية رائعة عبر هارمونية ونسق رافعين: تلتم
فيها الألوان والموسيقى داخل سينوغرافية مسرح، يخلق من
الخشب المصايدة، قوس قزح باهر، يعلنا نعيش أسطورة دراما
الزمن، ونحيا عبقرية المكان المتغير الذي يتخلق أمام أعيننا وأقفا
حيا، يلفق بالعذوبة والرقّة والسحر، سحر الفن الذي لا ينتهي
لقد نجح المخرج ليس باعتباره واحدا من أهم المخرجين المسرحيين
العرب المعاصرين، ورائدًا من رواد هذا المسرح فحسب بل
كمسؤول يتحمل مسؤولية القيادة والإشراف على القسم المسرحي
الذي يتعاون معه فيه نخبة من الأساتذة بكافة الآداب — جامعة
السلطان قابوس، فيكون بذلك رائدا ومساهما جوهريا في تكوين
أجيال من الأكاديميين والمثقفين المسرحيين من الشباب المعاني
الذين سيمثلون — بلا شك — لواء الحركة المسرحية عن قريب.

محمد الحبسي في دوره «الغريب» استطاع أن يؤكد كذلك
موهبته الفنية وقدراته الإبداعية. ونجح في تحقيق أبعاد دوره
المرسومة بفضل ذلك الغموض الذي أحاط بشخصيته: عبر حركته
الوقورة أحيانا، الواضحة الفجائية أحيانا أخرى، وأدائه الهادي
الرزين الخافت التعبيري، وملابسه التي أثقلت من حركته — قصدا
— فبات به إلى أن يتحرك فوق الخشبة حركة محسوبة دقيقة.
تسرق أعيننا فتفتح مقالي المستحيل، وشغرات سحره الفاض،
وخفايا أسرار الخفية. لقد أدى محمد الحبسي دوره بوعي وفهم
وبساطة وعمق في أن واحد، صاخر التعبير تارة، — بالغ الهدوء
والدلالة تارة أخرى، ليضعنا — كمفكرين — في أتون المأساة،
وخيوطها المتشابكة.

إنني على يقين من أن العرض المسرحي «فرهاد وشيرين» قد
أعلن بقوة ووضوح عن مولد الفنان المعاني محمد الحبسي، ليشغل
مكانة التي يستحقها في الحركة الفنية الإعلامية المعاصرة.
عبدالله الزنجالي. بنفس القدر من الالتزام الفني قدم هذا
الخريج الشاب في دوره «النقاش / الفنان فرهاد» ملامح
شخصية ومسورة تنبض بالحياة، تؤكد على أن الفنان الشاب /
الزنجالي قادر على العطاء إن أراد.

هلال الحبسي.. التزم في دوره «الوزير» بالأبعاد المرسومة
لدوره فعكس لنا «وزيرا عاشقا متريدا، خائفا، إنسانا، وبرعي
الاحساس بالكلمة نجح الحبسي في تشكيل الدرجات اللونية المتباينة
في دوره ليحيل منه صورة إنسانية حية، وليس مجرد نموذج
تقليدي لوزير نمطي.

أما سعيد الكثري — ففي ثاني — أنه تمكن في حدود إمكانياته أن
يملأ دور «الآب»، وكان هذه الشخصية قد خلقت له، وخلق لها.
ورغم صغر سنين عمره الفنية فإنه لو استمر الكثري في المشاريع
المسرحية في المستقبل، فسيؤدي في معظم حالات هذا النموذج من
الآب النمطي، الذي يحافظ دوما على التقاليد، ويستمسك بالأرض
المعطاة بكل ما تحلها من أصالة.

ولا يفوتني أن أهني جميع المشاركين من شباب قسم الفنون
المسرحية الذين ساهموا بالتمثيل داخل هذا العمل المسرحي الكبير
وهم: راشد العري — جابر الحرامي — حمد القرقي — سعيد
السيابي — شنون السيابي — مسعد المعني — سالم العري — وليد
الخروشي — واد الميمني — أسماء العدوان — سامي الشلي — ناصر
الرقيشي — حسين العلوي — إبراهيم المحروقي — إيمان الزنجالي —
مريم الشرجي — زينة السعوي — فاطمة البيزدي — سعيد
السيابي (المحول).

وينبغي على النقاد أن يعبر عن دهشته وتقديره البالغ لطلبة
شعبة الديكور في قسم الفنون المسرحية الذين شاركوا في تصميم
مناظر العرض المسرحي وتنفيذها، وقياهم مع زملائهم من
الأقسام الأخرى بتغييرها في أثناء العرض المسرحي وهم:
أسيا البلوشي — سعد القراري — سعدية السعدي — شيما



ثلاثية ألوان

أمان، صالحي *



جوليت بينوشيه في لقطة من فيلم «الأزرق»

السياسي أو الاجتماعي، إنما تحاول أن تعرضها في إطار فردي، شخصي. فالخرج كيسلوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو كريستوف بينيفتش ليسا يبحثان بالبحث في سمات اللون، الفرنسية، وليست الحرية التي يريدها استنساخها هي حسنة الاختيار أو التعبير، بل المفهوم الجسدي للحرية الفردية. اليها

لثلاثية المخرج البولندي كريستوف كيسلوفسكي التي يحمل فيها ألوان ألوان العنق الفرنسي: الأزرق، الأبيض الأحمر.. والتي تمثل الحرية المساواة الأخاء... لا نحاول هذه الثلاثية - أن نحصل أو نفسر أو نستجيب تلك المساميم على المستوى

يبدسان مدى قدرة الفرد على عزل نفسه ليس فقط عن محيطه وعائلته وأصدقائه ومهنته واهتماماته، إنما أيضا عن ماضيه وذكرياته.

في الجزء الأول «ثلاثية السوان» الأزرق (١٩٩٣) تحمل الحرية بعدا تراجيديا، جولي (جوليت بينوشيه) امرأة باريسية تقفد ابنتها الصغيرة وزوجها الموسيقار الشهير في حادث سيارة، فتبلغ الحالة القصوى من اليأس والانهيار الداخلي التي تدفعها إلى محاولة الانتحار لكنها تتراجع، وتقرر قطع كل الخيوط التي تربطها بالماضي، وفصل نفسها عن الواقع، والنأي عن أي ارتباط عاطفي أو عائلي أو اجتماعي أو مهني.. إنها ترد إلى ذاتها لتسكن جرحا عميقا مغلفا بالحزن والوجع والألم، وتحيط نفسها بصدفة صلبة لا يسهل اختراقها، ثم تمشي معصوبة العينين نحو الفراغ الخائل.

تطلب جولي من محاميتها بيع البيت الفخم، وترفض حب صديقها الموسيقي ومساعدته في إكمال المقطوعة الموسيقية الأخيرة التي تركها زوجها، وتقيم في شقة صغيرة عادية لتبني لنفسها حياة جديدة، مجهولة معزولة، ولتتجرع فيها أحزانها قطرة قطرة.. وحيدة وخائفة.

لكن الواقع يرفض أن يدعها وشأنها، إنه يحاول اختراق عالمها وإلحاح.. من النافذة تلمس أشخاصا يضربون للرجل يهرب ويطلق بابها ناعدا المساعدة لكنها لا تقف.. بعد تردد طويل تقف الباب فلا تجد أحدا. الفيلم لا يقصر ولا يوسع الحدث العابر، بل يدع لنا تأويل المجاز: الواقع يريد أن يفتقر الصدفة وهي تصر على الانكماش والنأي، لكن في الوقت ذاته، ومن جانبيها، نجد ذلك الصراع الداخلي العميق بين الانفتاح والانغلاق، الانفصال والارتباط، الحياء والمبالاة الانكفاء والفضول.

إنها تقضي أوقاتها في التجول داخل شقتها، التحديق في أشياء تحمل شحنات عاطفية خاصة، السباحة، ارتياد المقهى، زيارة أمها المعوز في المسح.. المحيط الخارجي بالنسبة لها أشبه بعالم مجهول، أشبه بمقاهة، ينتحل خاصيات غريبة وخارقة، ويوجه اهتماما يتجلى في فضولها، وإن يشكل عابر وطفيف، عازف فلوت يعزف جزءا من مقطوعة زوجها الناقصة. مرة تراه في الشارع يعزف للمارة لقاء بعض النقود، ومرة ثانية تراه ينزل من سيارة فاخرة، ومرة ثالثة تراه نائما في الشارع مثل أي متشرد.. وعندما تسالكه، في دهشة وقصول، ويوجه إجابات موسيقية وأين سمعها، يعطيها جوابا غامضا. هذه الشخصية، يختلف حالها، تظل أيضا خارج نطاق التوضيح والتفسير والسبر، إنها خارقة تقريبا، وتمثل نوعا آخر من محاولة الواقع اختراق عالمها.

مرارا نجدتها تسبح وحدها في محاولة موجعة لانهاك نفسها وتحميد حواسها. وهي تسعى إلى التخلص من الألم النفسي العميق بتعريض نفسها لآلام الجسماني، لهذا

نراها تحك بخنك كفه على امتداد جدار راغبة في إيذاء نفسها وأخماس مشاعرها بممارسة العنف البدني والنفسي معا.

إن أول انفتاح لها على العالم الخارجي يحدث عندما تقتحم المومس الشاب شقتها لتسكرها على رفضها التوقيع على عريضة مقدمة من سكان المبنى لطرد المومس. إن تعاطف جولي معها يشكل البادرة الأولى للاحتماء. بعد ذلك يتاح لها الخروج النهائي من العزلة الصارمة عندما تكتشف أن زوجها كان يخونها مع حامية جميلة. وحين تلقى بها وتعرف أنها تحمل ابنه في بطنها، تكشف عن تلك الطاقة الكامنة التي كانت تعتقد أنها قد تعطلت أو تجمدت.. طاقة التسامح والغفران والحب، وتمنح الجنين أملاك والده. إن اكتشافها للخيانة يضيء إلى تحررها وخروجها من الصدفة، لتثبت أنها لا تزال قادرة على العطاء وعلى الحب.

الزمن في هذا الفيلم عائم، غير محدد، إنه بالأحرى يتوقف ويصبح بلا معنى إذ من المستحيل معرفة الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فليست هناك إشارات أو تواريخ أو أحداث خارجية تسجل مرور الزمن. السرد اتفاقيا نوعا ما يعتمد على المصادفات واللقاءات العابرة، بالصدفة تلتقي بعازف الفلوت، وبالصدفة تكتشف خيانة زوجها، والفيلم يوجد في زمنه الخاص ومنطقه الخاص.

الفيلم مرثي كليا من وجهة نظر جولي.. فمبدأ اللقطة الأولى لها، وهي راقدة على سرير المستشفى، نرى صورة الطبيب - الذي يخبرها عن موت زوجها وابنتها في الحادث - معكوسة في كؤيض عينها. والفيلم موسوم بذاتية هادة، فالمرجع كلسونفسكي يوظف كسيفته وسبائله البصرية (المونتاج) والسيمية (الموسيقى) في تأكيد هذه الذاتية، وفي التعبير عن الحالة الداخلية العميقة للبطلة.. كما في زوايا الكاميرا (تصوير المنظور من زاوية مائلة وفقا لوجهة نظر جولي) واستخدام التلاشي (Fade) حيث تختفي الصورة وتظلم الشاشة لشوان تعبيرا عن محاولة جولي الهرب من الماضي أو الذاكرة، أو التي تمثل استرجاعات مفاجئة ومرفوضة للذاكرة. المخرج يعطي أهمية خاصة للتفاصيل الصغيرة، وهو ينجح في توصيل أحزان وأوجاع البطلة بشكل مؤثر من خلال الإيماءات الدقيقة والصورة الموحية، وتقليب اللون الأزرق، وبالطبع من خلال الأداء الأخاذ والمحرك للمشاعر الذي قدمته جوليت بينوشيه. إن تحديقها في الفراغ، في الأشياء الصغيرة يمنح هذه الأشياء مغزى ودلالة خاصة. وعندما تتلقى نيا موت زوجها وابنتها، تختزن بالغميم الموهي كل الوجود والألم والفقد.. دون مبالغة أو إفراط في التعبير. نحن أمام وجه لا يستعير الحزن بل يضع به.

الموسيقى ذات الطابع الكلاسيكي، والموظفة هنا بشكل درامي رائع ومغاير لما اعتدنا عليه، تجسد صوت أو رنين الذاكرة، نعمتها يجعد المحدث، وقبت معاناة جولي أوجاع ذكرى إلزامية مفروضة عليها. تأتي الموسيقى حادة، ومفاجئة وكأنها تحاول إرغام جولي على استعادة ما تسعى إلى نسيانه. الموسيقى

الفيلم الثاني من ثلاثية المخرج البولندي كريستوف كيسلوفسكي، والذي يحمل عنوان «ثلاثة ألوان .. الأبيض»، أنتج في العام ١٩٩٣، وعرض لأول مرة في مهرجان برلين في فبراير ١٩٩٤، حيث حاز كريستوف كيسلوفسكي على جائزة أفضل إخراج.

وهذا الفيلم لا يكمل الأول ولا يتصل به من ناحية الموضوع أو الشخصيات أو الواقع، رغم أن جزءا من مشهد المحكمة، الذي يبدأ به هذا الفيلم، نراه بشكل سريع وعابر في الفيلم الأول «ثلاثة ألوان .. الأزرق» حين تدخل جولي قاعة المحكمة أثناء بحثها عن المحامية. بالتالي، فإن بوسع المتفرج أن يشاهد هذا الفيلم كعمل منفصل ومستقل عن الفيلم الأول.

وكما أشرنا في البداية عن الفيلم الأول، فإن اللون الأبيض في العلم الفرنسي يمثل المساواة، ولكن كيسلوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو كريستوف بيرزيفيتش لا يعبران اهتماما للمساواة بالمعنى السياسي أو الاجتماعي كما هو وارد في شعار الثورة الفرنسية، إنما يهتمان بالبعد الفردي .. فعل الرغم من أن بطل الفيلم كارول - المهاجر البولندي في فرنسا - يطلب أثناء نظر المحكمة في قضية الطلاق بمساواته مع الآخرين في الحقوق، إلا أن المخرج يتجه نحو معنى آخر، وهو القيام باستقصاء ميتافيزيقي تقريبا في الانتبسات الاجتماعية والذاتية التي يثيرها مفهوم المساواة، ويكشف التناقضات بين الطبيعة الإنسانية المركزة في أحد جوانبها على التنافس والدعوة إلى المساواة بين البشر. ثمة دائما تعارض بين المثل الجوهرية وكيفية تحقيقها، إن بحث كارول عن المساواة يدفعه إلى الاتجاه المعاكس، المضاد للمفهوم ذاته، ويصبح الهم الأساسي هو كيف يحقق مكانة أكثر سموا من أي شخص آخر. ومثلما يطلى اللون الأزرق في الفيلم الأول، يهمني البياض في هذا الفيلم. الأبيض منتشر على امتداد الفيلم سواء عبر الأشياء أو المناظر والصور. إنه لون الثلج، الأرضية، نفق المترو، الملابس التماثيل، البياض هنا يوحى بالخواء، لكنه الخواء الذي - على حد قول الناقد ديف كيه - يمكن أن يشكل بداية جديدة، فكل فراغ قابل للاحتلال. الخواء ليس عديميا، بل ينتظر من يملأه ويشحنه بطاقة الحب.

تبدأ أحداث الفيلم في باريس. كارول (زاما كوفسكي) حلاق بولندي متزوج منذ ستة أشهر من الفرنسية دومينيك (جولي ديلبي). وهي تقيم دعوى ضده طالبة الطلاق بسبب عجزه الجنسي. بالنتيجة، هو يفقد زوجته التي يحبها كثيرا، يفقد مهنته، سيارته، تقوده مجاز سفره، فوق ذلك يفقد احترامه لنفسه. يقضي كارول أيامه متمسكا في الشوارع وفي أنفاق المترو، جائعا ويائسا وبلا مأوى، محاولاته للعودة إلى زوجته تبوء بالفشل ويقعّض للإذلال، يلتقي برجل بولندي، مقامر محترف، يعرض

تقنم عالميا باستمرار، كما لو توحى بأن جولي ربما قادرة على عزل نفسها وفصلها عن كل ما يحيط بها، ولكنها أبدا لا تستطيع أن تتواري وتخفي عن ذكرياتها. والموسيقى، من جانب آخر، يمكن اعتبارها الخيط الوحيد الذي يربط «الأحداث»، أو الحالات.

الزوج الميت يترك خلفه عملا موسيقيا غير مكتمل .. كرنشرو عن وحدة أوروبا. وثمة إيهام بأن جولي هي التي كانت تُلّف موسيقى زوجها، لكن الفيلم لا يؤكد هذا الاحتمال، غير أنه يؤكد بأنها الوحيدة القادرة على فهم موسيقاه وإكمال العمل الناقص.. وهذا ما تقطعه في النهاية.

وتكتشف بأن المقاطع الموسيقية التي كنا نسمعها طوال الفيلم ما هي إلا أجزاء مقطوعة وغير مترابطة من الكونشرتو الناقص، التي تعزف في النهاية كقطوعة كاملة، فيما الكاميرا تنتقل من جولي وصديقها، وهما خلف سطح زجاجي. لتظهر الشخصيات الأخرى.. الشاب الذي شهد الحادث، الأم، المومس، المحامية، وأخيرا الجنين.. إنها الشخصيات التي حاولت جولي أن تظل بمنأى عنها، متحررة منها، وهي الآن تتصل بوجودها وتتوحد معها، والموسيقى هنا تعبر عن هذا التوحد والانفتاح إنها لحظات مدمشة، مبهرة غنية بالعنى.

العديد من الأفلام ربما تطرق إلى هذا الموضوع البسيط ظاهريا لكن كيسلوفسكي استطاع بفيلمه هذا أن يقدم عملا ثريا، محركا، عميقا، ومثاقا جماليا.. فحاز بجدارة على عدة جوائز من مهرجان فينيسيا ٩٣ كأفضل فيلم وأفضل ممثلة وأفضل تصوير.. إضافة إلى جوائز نقاد لوس انجلوس كأفضل فيلم أجنبي وأفضل موسيقى .. إلى جانب جوائز عالمية أخرى.

٢ - الأبيض



جولي ديلبي في لقطة من فيلم «الأبيض»

فيرسلها الى السجن ليكتشف أنها الوحيدة التي يمكن أن توفر له الراحة والطمانية رغم قسوتها وبرودها العاطفي. إن كيسلوفسكي يثير الى تخلخل النظام الاقتصادي البولندي لكنه لا يهتم بتحليله، ففي ظل نظام يسوده الهرج والامتياج والفساد يمكن لأي متلاعب أن يجني ثروة. وعند مايرجيه كيسلوفسكي نقده لهذا النظام فإنه يتسلح بالدعابة والسخرية. تقنيا، يتسم الفيلم بجاذبية بصرية ومهارة عالية في المونتاج. وأداء ديناميكي من زاماكوفسكي (أحد أكثر الممثلين شعبية في بولندا) وجولي ديلبي.

٣- الأحمر



إيرين جاكوب في لحظة من فيلم «الأحمر»

«شلاله الوان ... الأحمر» هو الفيلم الثالث ضمن ثلاثية كريستوف كيسلوفسكي، وقد عرض لأول مرة في مهرجان كان في مايو ١٩٩٤.. واللون الأحمر في العلم الفرنسي يمثل الإخاء. أحداث الفيلم تدور في جنيف ويتمحور حول أربع شخصيات رئيسية: فالنتين (إيرين جاكوب) طالبة وعارضة أزياء في الأوقات الاضافية. وهي مهمومة بمشاكلها الخاصة.. خطيبها الذي يعمل

عليه مبلغا كبيرا لقاء الإجهان على شخص. يرغب في الانتحار لكنه لا يجرؤ على ذلك (يتضخ فيما بعد أن الراغب في الانتحار هو نفسه القامصر). كارول يرفض ارتكاب القتل. تتولد العلاقة بينهما، ويقوم القامصر بتفريجه الى بولندا في حقيبة سفر.

في بولندا يقبع كارول عند أخيه الحلاق أيضا. ويقرر أن يعيد بناء حياته، ولا يعرض نفسه للإذلال مرة أخرى، ولا يكون أقل شأنًا وقيمة من الآخرين. ويبدأ في المتجربة بالعصا والعقارات بطرق غير مشروعة حتى يكون لنفسه ثروة. عندئذ يخطط للانتقام من مطلقته دومينيك. ولكي يجبرها على المجيء الى بولندا فإنه يزور ولاته ويجعل الأمر يبدو وكأن الحادث جريمة وليست وفاة طبيعية بحيث تهم هي بقتله. لكن عندما يزورها في السجن يتكشف بأنه لا يزال يحبها، وتبدأ الدموع تظهر من عينيه فيما يرنو إليها وهي واقفة خلف قضبان النافذة تمر بالإشارة عن رغبتها في أن تتزوج من جديد إذا استطاع أن يخرجها من السجن. إن كارول يهوي في الفراغ لكنه لا يتجه الى العدم، يجتاز الجحيم اليومي لكنه لا يحترق.. فمن رمال الفشل واليأس والخيبات ينبت من جديد ليعود درجات النجاح والطموح. ومن الجوف المظلم الخائف للحقيقية المهربة يطلع الى فضاء الوطن الواسع، ومن القبر المجازي حيث الموت المزور يخرج كالعائد الى الحياة ليمثل أمام حبيبه ويدين وجهه في حضنها، ومن قهر العجز الجنسي يفلت ليتحرر ويستعيد طاقته.

الحب هو نقطة ضعف وقوته في آن. الحب الذي جعله عرشة للخيانة والإذلال، والذي جعله يفلد كل شيء، هو ذاته الذي طوره وغسل ذنوبه، لحظة انتصاره هي لحظة هزيمته. وعندما يظن أنه يثار لكرامته وحقوقه المهدورة، يتكشف أنه واهم، وأنه لا يستطيع أن يعيش بدون المرأة التي يحبها.

ثمة صورة تراود كارول وتكرر أكثر من مرة عبر امتداد الفيلم وهي عبارة عن فلاش باك فيه تظهر دومينيك يوم زفافها وهي تخرج من الكنيسة ليستقبلها المدعوون ويقبلها كارول. الصورة مغمرة بالبياض. الأبيض هنا لون البراءة والفرح، ولون الناكسة أيضا. أنها الذكرى الطويلة التي يتشرب بها كارول، ويستعيد، كلما غاص في اليأس والحزن. استحضار الصورة هو تمسك بالحلم في أكثر تجلياته جمالا وإشراقا وبراءة. وعبر تكرار الصورة يتولد الإحساس بالأمل وبأن هناك شيئا يشد كارول ولن يتركه يضعه أ يهوي نحو السديم الأخير.

إذا كانت جولي، في الفيلم الأول «شلاله الوان .. الأزرق» تعيش في محيط ذاتي، معزولة عن الآخرين، وتعاني من صراعات داخلية عميقة. فإن كارول في هذا الفيلم - يعيش في عالم موهوموسي، عدواني، وكل اتصال بالآخرين يتبعه فعل عنيف على المستوى النفسي والمادي، إنه يتعرض للإذلال والاضطهاد والتشرد والاعتداء، وهو بدوره يمارس العنف ضد المرأة التي يحبها

خارج البلاد - في لندن تحديدا - والعلاقة بينهما تيسر ممتدة، أما العجز الوحيدة، وشقيقتها الذي يتعاطى المخدرات.

القاضي المتقاعد (جان لوي تريبتيان) الذي فقد اتصاله بالناس وبالعالم، وعاش في عزلة، منطويا على ذاته، شاعرا بالمراة والنفور من ذاته ومن الآخرين في آن.

أوجست، طالب القانون الشاب، الذي هو على وشك التخرج، يكتشف حياة حببته (كارين) فيمر بأزمة مكتبة من خلاله، وعبر المكالمات

كارين، حبيبة أوجست، تدير مكتبة من خلاله، وعبر المكالمات الهاتفية تقدم خدمات عن حالات الطقس.

العلاقات في هذا الفيلم معقدة ومدفوعة بواسطة سلسلة من المصادفات والقائدات العرضية القائمة على الصدفة، حيث مصائر وبروب الشخصيات تتصل وتتفصل وتتقاطع. فالناتين تدير سيارتها ليلا وتصمم كلبه القاضي، تأخذ الكلبة الى القاضي لكنه يطلب منها ان تأخذها الى قفل بها ما تفضاه فهو لا يريد. يوما ما تهرب الكلبة وتعود الى القاضي. فالناتين تذهب خلفها، وهناك تكتشف - في دعول واستكثار - بيان القاضي يقضي ألقب أوقات في التفتت على مكالمات الجيران الهاتفية لكن في موازاة النور تدور بانجلترا غفي الى هذا الرجل القادر - كما يزعم - على العيش بدون عاطفة الحب الذي يسرق السمع في محاولة يائسة لفهم الآخرين، وبالتالي لفهم الحقيقة.

ثم شيء غامض يورث عرى العلاقة بين هذين الكائنين المتناقضين. وهذه العلاقة بين الاثنين تضيء عدة تمارضات يهتم للخرج كيسلوفسكي بطرحها ومعالجتها في أفلامه. العزلة، الاتصال، الصدق والزيف، الشك واليقين والنفور والإنجذاب.

تدريجيا تتمكن فالناتين، بانفاسها على الحياة وحساسيتها وما تخزنه من طاقة هائلة على الحب، على انتشار القاضي من عزلة وجعله يفتح ويتفاعل. وإذا كان الزمن (فارق السن) يفت حائلا دون تطور العلاقة الى ارتباط عاطفي فإن القاضي يجد بدله في الشاب أوجست.

ومع أن أوجست وفالناتين يتجاربان جغرافيا، حيث يقيمان في نفس الموقع، ويصاندي كل منهما الآخر أويقتطع معه، إلا أنهما متباعدان عاطفيا ولا يلتقيان ولا يلتصقا نظرا لآخر... حتى عندما نجدهما في النهاية في الباشرة نفسها المتوجهة الى لندن. إن للخرج كيسلوفسكي، بعد أن يجعلنا نهيا لإمكانية حدوث اتصال بينهما ويجعلنا نتوقع هذا اللقاء المحترق بين كائنين تجمعهما خيوط مشتركة ومتناغمة، يقوم بتخريب هذا التوقع ويوجها نحو ما هو أهم وأعمق، نحو النظر بعين نقدية وتحليلية وسابرة لملاقات هؤلاء الأفراد الذين يتحركون أسامنا، والتعاضد مع مصائرهم بالدرجة ذاتها من القلق والتشوش والوجع... وكما يقول كيسلوفسكي، «في أخيرا، الأشياء نادرا ما تقال بشكل مباشر وصريح».

أوجست هو صورة للقاضي في شبابه، إن حالته والتعبية التي يمر بها (خيانة حبيبته له) تعكس بدقة مرحلة حاسمة في الماضي كما عاشها القاضي قبل أربعين سنة والفيلم يؤكد على التماثلات بين أوجست والقاضي من خلال عدد من الوقائع والاشارات: كلامها درس لقانون، كلاهما تعرض للخيانة، وكلاهما اجتاز امتحان التخرج بفعل حيلة قدرية. عندما يرمي أوجست الكتاب في غمرة ابتهاج التحق فإن الكتاب يقع مفتوحا على الصفحة التي تحتوي على الاجابة التي يحتاجها لاجتياز

الامتحان في اليوم التالي. الحادثة نفسها كانت قد وقعت للقاضي قبل سنوات طويلة أثناء امتحان التخرج.

في النهاية، تسافر فالناتين بالباشرة الى بريطانيا على أمل الالتقاء بخطيبها، وعلى نفس الباشرة يسافر أوجست أيضا لكنها الى يلتقيان. والباشرة تتعرض لعاصفة وتغرق، ومن ركابها لا ينجو إلا عدد قليل من بينهم نري (كما يرى القاضي على شاشة التلفزيون): جولي وصديقها (من الفيلم الأول)، دومينيكا وكارول (من الفيلم الثاني)، فالناتين وأوجست. هذه الحادثة توحد - بشكل مفاجئ وغامض - كل الشخصيات الرئيسية من الأفلام الثلاثة التي تشكل الثلاثية.

ثم صورة أخرى تتكرر في الثلاثية وتكشف طبيعة الشخصيات الرئيسية وحقيقة دواخلها: إنها اللقطة التي تظهر المرأة العجوز وهي تدير منحنية وتحاول بجهد وبمشقة وضع زجاجة في المكان المخصص لها. جولي (في الأزرق) المستقرة في حزنها الخاص لا تلاحظ العجوز فلا تبادر الى مساعدتها. كارول (في الأبيض) يلاحظها لكنه لا يتدخل لمساعدتها ولا يكثر بها بل يتسهم ابتسامة فاسية كما لو أنه يلصق موقفا هزليا. أما فالناتين (في الأحمر) فإنها تتوقف لمساعدتها لأنها الشخصية الأكثر إيجابية وانفتاحا.

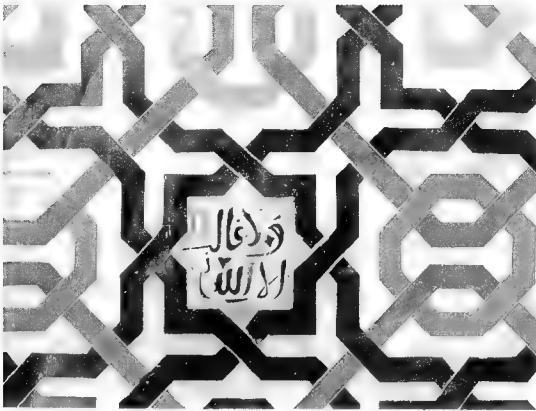
للتيلون يلعب دورا أساسيا في فيلم «ثلاثة الزوايا» .. الأحمر .. الفيلم يبدأ باتصال فاني والكاميرا تقتفي بحركة سريعة جدا المسار الإلكتروني لبض التيلون، بأسلاكه المتشابكة، عبر القنوات التجارية وتحت المشفط، حتى نهاية البض حيث التيلون يزن ولا أحد يري.

كل الشخصية الفيلم تتصل ببعضها أو بالأحرى عبر التيلون: فالناتين وخطيبها لادان الأحاديث الطويلة من خلال المكالمات العديدة حيث تكتشف طبيعة العلاقة بينهما. التيلون هو وسيلة الاتصال بين كارين وأوجست، والتيلون هو مصدر كسب لكارين. القاضي يقضي ألقب أوقات في التفتت على مكالمات الآخرين، إنه مجتمع يحاول أفرادها جاسدين تحقيق اتصال فيما بينهم، لكن لا يتسنى لهم ذلك بشكل مباشر وحيثي وإنما بواسطة هذه الوسيلة الباردة.

بطلة الفيلم إيرين جاكوب (التي لمت دورين في فيلم كيسلوفسكي السابق.. حياة فبرنيك المزدوجة) مثقلة صوفية، تكشف عن حساسية عالية في الأداء، تقول: «عندما قرأت السيناريو لم أجد أي تعامل بين فالناتين وفريونيك، لكن حين شاهدت الفيلم وجدت ذلك التماثل.. وكان أمرا عديدا للغاية.. فالناتين والقاضي كانا ينفصل بينهما الزمن، ولا يمكن أن يرتبطا بعلاقة عاطفية.. خلال تصوير المشاهد في منزل القاضي تلك اللحظات الحادة والمكتفة جد، كان كيسلوفسكي يقف بيننا لأننا نحن كلنا نرى كيف يتفاعل كل مع الآخر. كان علينا أن نعتد على اللحظة، لأننا لم نكن نعرف الى أين سوف يقضي بنا المشهد بالطبع كنا ندر ما سوف نصوره وقد أجرينا بروقات، لكن حين بدأت التصوير غمرتنا العاطفة فجأة وكيسلوفسكي لم يكن يعيد تصوير المشاهد كثيرا لم تكن لديه فكرة ثابتة أو متبلورة بشأن ما يريد أن يفعل، كان يبتلع، ان التراجع ماء».

إن كيسلوفسكي في ثلاثيته يطرح الأسئلة الكثير من الأسئلة، ولا يبحث عن أجوبة.





ثمة الكثير من الاستسهالات النقدية التي غدت بمثابة ديبهيات، حول أصول الفن الإسلامي وحول مراجعته ما قبل الإسلامية. ثمة جغرافيا تشكيكية متخيلة، نود أن نقول كلمة حولها.

لقد جرى غالبيا التصريح بأن الفن الإسلامي قد استمد نفسه، في مراحله الأولى على الأقل، من أقنومين خارجيين: بيزنطي - يوناني كما يشير

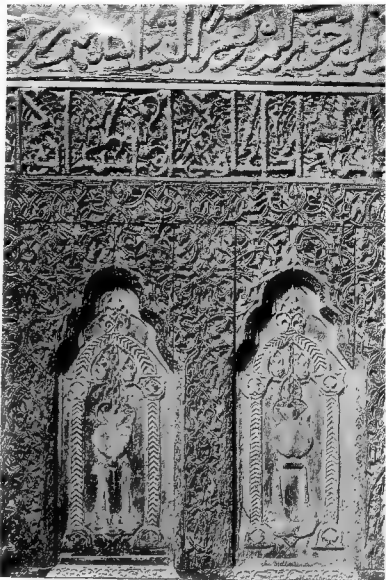
بابادوبولو، أو فارسي - ساساني كما يذهب مؤرخ الفن الإيراني أسد الله شيرفاني^(١) أو من مزيج بيزنطي - روماني - ساساني^(٢) كما يذهب أكثر من مؤرخ أوروبي (وعربي كما ثروت عكاشة) ويقف في مقابلهم متشددون قوميون عرب يرفضون الفكرة (كما غيف بهنسي) بإصرار.

يتحول الشرق القديم في هذه الخطابات الأوروبية والعربية، إلى كيان تجريدي، ثنائي وحداته من تقوقع لا شفاء منه، تبلورت عبره الثقافات والفنون الجميلة معزولة عن بعضها، وهو ما لا تشهد عليها أية قطعة فنية أومنحوتة جدارية أو نقشة هندسية على حائط أو سجادة من ذلك الوقت. تقترح غالبية هذه البحوث، طالما تعلق الأمر بأصول هذا الفن، انقطاعا دراميا وعدم تبادل ثقافي بين شعوب المنطقة الواحدة نفسها، بحيث إن جغرافيا الشرق، السامي وغير السامي، ستتحول تشكيلا إلى وهم جغرافي، تعيش شعوبه في عزلة مطلقة، دون بداهة اللقاء ولا ضرورة للتفاعل، كان بيزنطة الشرقية كانت تحضر فنيا، وهي تحتل المنطقة السامية القديمة، على أرض بكر من دون تاريخ ولا فن أو تاريخها وفنها قد ماتا نهائيا، كما يجري الخلط، بعدئذ بين بيزنطة المسيحية والفنانين المسيحيين العرب الذين ساهموا بفاعلية في تشييد العمارة الإسلامية الأولى. تتقدم الإمبراطورية الساسانية كذلك وكأنها لم تكن قد تلقت بالفنون اللاراندية، كان أسود بواباتها ليست البتة

من ذات الفصيلة الآشورية. تقترض هذه الخطابات انقطاعا مماثلا بين ما يصلح عليه بالشعوب السامية ما قبل الإسلامية الساكنة فوق ذات الرقعة الجغرافية المحددة في الجزيرة العربية ولللال الخصيب وحتى مصر والشمال الأفريقي، بحيث أن هذه الدراسات ستتدهش اندفاسا مفرطاً من أية تأثيرات فنية ممكنة بينها، كما أن الجزيرة العربية وإمداداتها الشمالية والجنوبية مقطعة أثنيا وتشكيلا، الأمر الذي يصعب تصوره. ثمة خصائص فنية صارمة ممنوعة للفن الآشوري وأخرى للفن الفينيقي أو العبراني أو الآرامي أو المصري أو إلى الفن المسيحي القبطي وغيره. إنها تتناسى أن الموت السياسي للعالم السامي القديم لم يكن ديفاً لموته الفني. من الواضح والمصحح أن الهيمنة السياسية كانت تعبر عن نفسها بهيمنة فنية مماثلة، وهو أمر ينبغي تقبله ورؤية آثاره في الفن الإسلامي، ولكن من غير الصحيح البتة رؤية العناصر اليونانية أو الساسانية لوحدها في فنون المنطقة في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام. وهذا ما تبرهنه بوضوح مكتشفات قرية الفاو التشكيكية (في العربية السعودية) التي تسبق ظهور الإسلام بسبعمئة سنة والتي يطغى على جزء منها ذلك التأثير المكيف لفن المنطقة وهواجسها، ففي مرة نادرة في تاريخ الفن استطعنا العثور على تماثيل برونزية صغيرة لجمال الجزيرة^(٣) أن قراءة متعمقة لكتاب العربية قبل الإسلام، الصادر حديثاً^(٤) يمكن أن تساعد على أخذ فكرة أافية عن وجود فنون عربية قبل

* شاعر وباحث مقیم في سویسرا

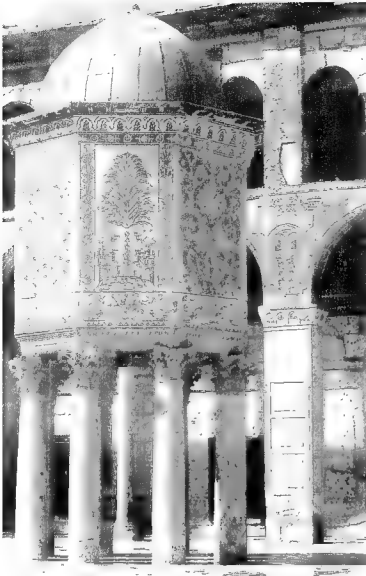
العدد السابع - يوليو ١٩٩٦ - نهوى



الإسلام، أصلية وذات تأثيرات بديهيّة خارجيّة. لقد استطاعت المنطقة التي ظهر بها الإسلام على الدوام التكيف مع ذئك الفئتن، دوما ضمن تاريخها الفني، واستطاعت في النهاية إجتاج فنّها الإسلامي المعروف.

توضع اليونان، في هذا الخطاب، في فضاء جد خاص، جغرافيا وثقافيا وإنسانيّا، وتصير مقطوعة الجذور عن امتداداتها الطبيعيّة في هذا الشرق. يجري تبنيّ اليونان لوحدها ثقافيا وتنقطع عن أصولها، حتى أن العالم القديم يصير رديفا لها ولا يستوعب غيرها، بمناسبة ترجمته الفرنسيّة للشاعر اليوناني (إيليس) يتكلم كزافيهي يورد عن «خصوصيّة التمشق Orientalité اليونانيّة»^(٥) ويقول بأن اليونانيين يجدون أنفسهم: «في نقطة الوصل بين الشرق والغرب بحيث أن التأثير الميديّ الفارسي، الجاري تجاهله كان مهما منذ عهد غابرة إلى درجة أن بعض الضواحي اليونانيّة كانت تتصلّ بالإحتلال الفارسي

على المواطنة اليونانيّة [...] تأثير ثقافي بشكل أخص، يظهر في العلاقة بين الصوفيّة اليونانيّة والمزدكية الفارسيّة بصدد الشمس وفي الرياضيات والعلوم الباطنيّة للأرقام، في شور كريت وفي طقوس مثيرا (الفارسيّة) وفي بعض المكونات الأساسيّة الأخرى للثقافة اليونانيّة التي أجرينا معها لاوعيا لأصولها^(٦). من الواضح الآن أن علاقة اليونان بالفرس وعلاقتهاها بالشام ومصر أقوى بكثير من أية علاقة أخرى، وعلاقة الفرس بالعالم (السامي) قوية إلى درجة الامتزاجات والاختلاطات الثقافيّة والفلسفيّة والفنيّة لا يمكن نسبتيها بسهولة إلى أي من تلك العوالم، هذه هي فرضيتنا في تفسير الجغرافيا التشكيكية لعالم الشرق القديم الذي طلع منه الفن الإسلامي، ثمة تقاطعات أكثر مما يوجد من انفصالات. هذه الأخيرة لم تكن من طبيعة عوالم ثلاثة كان قدرها الجغرافي التجاور ولو بصعوبة في أغلب الحالات، من الصعب تناسي أن بلاد الرافدين، مثلاً، كانت طيلة قرون رافدا تشكيكيا لجارتها الفارسيّة التي رغم سيطرتها فيما بعد على مقاليد الرافدين سياسيا فإنها بقيت متضمة بالزخم التكويني والزخري واللوني للحضارة التي سبقتها: هذا ما يبرهنه النقش البارز على جدار قصر برسبوليس من العصر الإخميني في إيران الذي يذكر بوضوح بالفن الآشوري، السابق عليه، توضع وضعية الفن الإيراني في الفترة التي سبقت قليلا الفتح الإسلامي للعراق، الفترة الفرثيّة، بشكل أقوى هذا الزعم، لقد كان العراق تحت سيطرة الفرثيين في القرن الأول الميلاديّ الذين اتخذوا سلوقيّة (طيسفون لاحقا، أو المدائن في التسمية العربيّة في الجانب الأيسر من نهر دجلة) عاصمة لهم، ثم نشأت في عهدهم مدن في الصحراء السوريّة والعراقيّة من أهمها البتراء والحضر. هذه الأخيرة كانت تحكمها سلالة عربيّة منذ القرن الأول الميلاديّ وكان من أشهر ملوكها نصر وابنه سنطروق (الذي يرجع أنه كان معاصرا للملك الفرثي أولغاش الأول) والملك سنطروق الثاني المنقب بملك العرب. انتهى شأن هذه المدينة إثر غزو الملك شابهور الأول الساساني لها في عام ٢٥٠ م وفي الأثار الباقية اليوم من هذه الفترة يلاحظ الباحثون امتزاج الفنون الرافدينيّة القديمة ببعض التأثيرات الهيلينيّة الإغريقيّة والرومانيّة وبعض الفنون الفارسيّة، على تمثال سنطروق (٢٠٠ - ٢٤٠ م)^(٧) الموجود اليوم في العراق يمكننا أن نلاحظ أمرين: حضور الهلال (المنقوش على قبعتة) والقمر - الهلال من مفردة تشكيكية رافدينيّة بارزة، ذلك أنه كان أحد المعبودات الأساسيّة في وادي الرافدين: الإله سين الذي يظهر كثيرا في الأيقونيّة العراقيّة القديمة مع الإله شمش (أي الشمس)، ثم زيه الإيراني دليلا على خضوعه للمهيمنة



السياسية الفارسية، في الفترة الساسانية التي سبقت مباشرة الفتح الإسلامي كانت موضوعات الفن الآشوري مهيمنة عن الفن الإيراني: رحلات صيد الملوك للزفران والأسود السائدة بوفرة في الفن الآشوري التي ستظهر كثيرا، وحتى اليوم، على المسجدين الإيراني (٨)، حفلات الرقص ... الخ. كان الفن الإخميني (القرن السادس قبل الميلاد) متحمسا بالتأثيرات الرافدينية، هذا ما يقوله غالبية مؤرخي الفن، مثل أندريه بارو: «إن استعارة موضوعات هذا النحت الزخرفي (الإخميني) من الفن الآشوري وفن بلاد الرافدين أمر لا يمكن إنكاره، مثال ذلك أن التماثيل التي تسد العرش مستعارة من بلاد آشور في حين أن نقش الملك البطل الذي يحتضن أسدا يتراعه الأيمن، تذكير واضح بصورة كلكامش وهو يحمل شبل أسد خرسباد، وعلى غرار ذلك تماما ينبع موكب حملة الجيزة بصفة مباشرة من المراكب المصورة في قصر سرجون...» (٩) ومن ثم التأثيرات اليونانية خاصة في طيات الملابس المستعارة حسب بارو من «الأيونيين والسرويين» (١٠). إن «مدينة سوسة، عاصمة الملك الإخميني دارا كانت عراقية أكثر مما هي إخمينية» (١١) وإنها «كانت تحت تأثيرات الفن البابلي» (١٢). ستعود موتيفات ونقوش هذه الفنون الظهور بقوة في الفن الإسلامي.

في هذا الخطاب يستبعد عرب الجنوب اليمينيون من تاريخ الفن ما قبل الإسلامي، ويستبعد من التاريخ عرب سكان الشام الخاضعون لبيزنطة سياسيا وعسكريا (الساسنة: عرب قبائل لخم وجذام وغيرهم) وعرب العراق السامي الناصري تحت الهيمنة الساسانية (المناذرة). وإن الإضافات التي أمكن للصناع والفنانين السوريين (١٣) تقديمها إلى الفن اليوناني والروماني يجري تجاهلها نهائيا وتحسب فحسب، لصالح دينيك الفذين. وذلك لأنه يجري تبني مفهوم ملتبس، نكاد نقول سياسي للديانتين المسيحية واليهودية: انهما معزولان عن السياق الذي طلعا منه، والخيوط التي تربطهما بالمعتقدات الدينية التي نشأت وسادت في المنطقة وأهمية للغاية ومن النادر الإشارة إليها، بحيث أن خصائص ما يسمى (بالفن المسيحي) هي فحسب خصائص الفن البيزنطي الهيليني، كان معنقي هاتين الديانتين من الناطقين بالآرامية والعربية (أو من أسلافهم الساميين إذا شئنا) لم يستطيعوا أبدا إيجاد مفردات تشكيلية محلية للتعبير عن معتقداتهم (١٤) لكي تكون النتيجة هي: الفكر الديني التوحيدي قد طلع في مكان معين بينما أنه تلبس لبوسات تشكيلية في مكان آخر.

مادنا يعني الإلحاح الشديد من قبل الباحثين على أن الفن

البيزنطي هو فن شرقي؟ إن له مغزى بعيدا: إننا في قلب عملية التفاعل بين ثقافات الشرق القديم التي كان اليونان جزءا منها، باسم المسيحية منح الفنانين السوريين والعراقيين للمسيحيين وغيرهم مستهدين بإرث منطلقتهم التاريخي، كثيرا إلى بيزنطة ومن ثم إلى الفن التشخيصي الإسلامي. يرد ذكر الأيقونة في مصادر عربية قديمة، لعل أوضحها ما يورده ابن أبي أصيبعة (دمشق ١٢٠٣ - ١٢٦٩) في «طبقات الأطباء» من قصة طوبلية: «أن بختيشوع بن جبرائيل المتطبب [كان في زمن المتوكل: ٨٢٢ - ٨٦١م أي في وقت مبكر] استعمل قونة [أي أيقونة] وهو تعريب يستحق التأمل (١٥) عليها صورة السيدة مريم وفي حجرها سيينا المسيح والملائكة قد أحاطوا بها، وعملها في غاية ما يكون من الحسن وصحة الصورة، بعد أن غرم عليها من المال شيئا كثيرا، ثم حملها إلى أمير المؤمنين المتوكل [...] فاستحسنها المتوكل جدا وجعل

بإزالة محيط بها من كل جانب رسم لغتان تتوجانه
بأكليل من العنب. على الناحية اليمنى نقشت كلمة (زكي)،
ثم أمتلئة كثيرة عن حضور الرسم الديني المسيحي، مثل
ذلك الشعر الذي يورده ياقوت الحموي (في معجم الأديام)
عن: صورتين كانتا على كنيسة تعرف بكنيسة ابن مريم
على شرقي معملها باب الصوارف بعسقلان. طوبس
من دميتين تانقان... (الشعر)» (٢١)، وما يذكره القديس
من أنه رأى على ثلاثة فراسخ من مدينة ديبيل : «دير أبيض
من حجر منقور مثل قلنسوة فيه صورة مريم...» (٢٢)، كما
ما يحكي إخوان الصفا عن أولئك الذين اتخذوا أصناما على
صور الأنبياء والأولياء «وصوروا تماثيل على ما فعلت
النصارى في بيعهم من التماثيل والصور مثل أشباه المسيح
(ع) وروح القدس وجدايل ومريم، وكذلك أحوال المسيح
في متصرفاته ليكون ذلك تذكارا لهم بأحواله كيما يعموا
تلك التصويرات والتماثيل» (٢٣).

سنقول أيضا أنه باسم المسيحية نفسها منحت بيزنطة
فنا كثيرا إلى المنطقة العربية.

كانت اليونان وفارس القديمتان جزءا من حضارات
أخرى مهيمنة في المنطقة قبل ظهور الاسلام : المصرية
والفرعونية. يبدو جليا بأن المسلمين كانوا قد تأملوا في
وقت مبكر الرسم الفرعوني، يورد ابن جبير أنه رأى في
مدينة أخميم هيكلا قد انتظمت : «التصاوير البديعة
والأصيفة الغريبة [...] والتصاوير على كل أنواع في كل
بلاطة من بلاطاته، فمنها ما قد جللته بطيور بصور رائقة
بأسطة أجنحتها توهم الناظر إليها أنها تهم بالطيران،
ومنها ما قد جللته تصاوير آدمية رائقة المنظر رائحة
الشكل. قد أعدت لكل صورة منها هيئة هي عليها، كاسماك
تمثال بيدها في سلاح أو طائر أو كاس أو إشارة شخص إلى
آخر بيده أو غير ذلك» (٢٤). ويورد ابن بطوطة في رحلته
أنه رأى في المدينة ذاتها وفي البرابي المعروف باسمها:
«صور الأفلاك والكواكب [...] وصور الحيوانات وسواها
(٢٥)»، ويقول القديس : «في طريق الصعيد بيوت تسمى
البرابي فيها تصاوير كثيرة» (٢٦)، بينما يورد ابن النديم
أثناء وصفه للأهرام ما يلي : «صورة ذكر وأنثى وقد
تقابلا بوجهيهما، بيد الذكر لوح فيه كتابة، وبيد الأنثى
مرآة وألوة من الذهب تشبه المنقاش» (٢٧) ويبدو أن
الخليفة المأمون قد رأى مثل هذه الصور، بل نقب في
الأهرامات نفسها ورأى بعض المومياءات، لدى زيارته إلى
مصر (٢٨)، هاتان الحضارتان يمكن أن تقدمتا تفسيرا
لتأويل الزخرفية السائدة في الفن الاسلامي، والنزعة
التشخيصية الخاصة به، ففي المقارنة مع النحت اليوناني

يختلشع بقبليها بين يديه مرارا كثيرة، فقال له المتوكل :
لم تقبلها؟ [إلى أن نصل في القصة] يالها زيد أعزك الله،
ينبغي أن تعلم أنه قد أهدى إلى أمير المؤمنين قونة قد علم
عجبه بها، واحسبها من صور الشام، وإن نحن تركناها
عنده ولمحناها بين يديه تولع بها في كل وقت وقال هذا
ربكم وأمه مصورين، وقد قال لي أمير المؤمنين: انظر في
هذه الصورة ما أحسنها وأيش تقول فيها؟ فقلت له :
صورة مثلها يكون في الحمامات وفي البيع وفي المواضع
المصورة... الخ (١٦) وفي رواية أخرى تتعلق، هذه المرة
بجنين بن إسحاق (طبيب عربي، نصراني ٨٧٣م) يرد أنه
«أخرج من كمة كتابا فيه صورة المسيح مصلوبا، وصور
ناس حوله...» (١٧) ويرد ذكرها كذلك يتوسع في كتاب
استثنائي وندي دلالة هو كتاب ثاؤدورس أبي قرة (أسقف
حاران ٨٢٥م أي زمن الرشيد والمأمون) المعنون «مير في
إكرام الأيقونات» (١٨) الأقدم قليلا من يختلشع وفيه
يتناول التحليل بشكل تفصيلي نقاده المسلمين واليهود
الذي كان واضحا بأنهم كانوا يرون عيانا تلك الأيقونات
وما كان يرسر عليها. الأمر الذي يبرهنه كذلك ما يورده
الشاباشي في كتاب (الديارات) يصعد دير القصر في مصر
: «وفي هيكلة صورة مريم وفي حجرها صورة المسيح عليه
السلام. والناس يقصدون الموضع للنظر إلى هذه الصورة
(١٩)». تاريخ الفن الاسلامي التشخيصي (المنتمية) له
علاقة وطيدة بهذا الرسم الأيقوني الراجح في المنطقة
الاسلامية، فمثل هذا التصوير كان موجودا على الكعبة
نفسها، حسب جميع المؤرخين المسلمين: يذكر الأزرقى أن
قد : «... زرقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائنها
وجعلوا في دعائنها صور الأنبياء، وصور الشجر وصور
الملائكة، فكانت فيها صورة إبراهيم خليل الرحمن: شيخ
يستقسم بالأزلام وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة
الملائكة عليهم السلام أجمعين، فلما كان يوم فتح مكة دخل
رسول الله (ص) فارسل الفضل بن العباس فجاء بهام
زمن ثم أمر بثوب وأمر بطمس تلك الصور، فطمست قال:
ووضع كفه على صورة عيسى بن مريم وأمه عليهما
السلام، وقال امحوا جميع الصور إلا ما تحت يدي فرفع
يديه عن عيسى بن مريم وأمه ونظر إلى صورة إبراهيم
فقال: قاتلهم الله جلوه يستقسم بالأزلام ما لإبراهيم
وللأزلام؟» (٢٠) يخيل إلينا بأن أقرب الرسوم الموجودة
حاليا إلى رسم الكعبة الموصوف هنا هو ما نستطيع أن نراه
في كتاب الأنصاري أنف الذكر ص ٧٠ - ١٣٩، الذي يقول
عنه بأنه : «يمثل امرأة ترتدي رداء فضفاضاً وتحمل ما
بيدو وكأنه طفل، وفي الصفح ٧٢ - ١٣٧ - يوجد رسم
أكثر وضوحاً وأهمية، يقول عنه بأنه «يمثل شخصية غير



فإن غالبية الأعمال المنتمية إلى الحضارتين هاتين كانت مائلة إلى نمط تاويلي رمزي لا يعني بالتفصيلات والنسب الواقعية الدقيقة العزيزة للغاية على قلب النحات اليوناني، إلا تلك الأعمال التي كانت تحت التأثير المباشر للفن الهيليني وثمة بالطبع، نماذج وفيرة منها. لم يكن هم النحت الرافديني، الأوغاريطي والفينيقي في الغالب، إلا إبراز فكرة معينة بطولية أو دينية. كان يجري التركيز على سعة العيون التي كانت مغطاة، حرفياً في بعض الحالات بالقواقع والأحجار الثمينة تعبيراً عن سحرية معينة وعن رمزية معينة، بينما كانت السفينان تنضخم أكثر من اللازم للتشديد على قوة الشخص وعظمتهم. إنها تقوم بوظيفة أخرى غير النقل الحر في الواقع. وظيفة دينية تشابه وظيفة الأيقونة البيزنطية، في عصر آخر، غير المعنية بالواقعية قدر عنايتها بالقدس الرمزي. سيبقى الأمر ذاته في فن المنمنمات الإسلامية لاحقاً، فالمنمنمة تسعى عبر ما تحسبه نقلاً واقعيًا إلى إبراز الحالة والمناخ العام للذين يعبر عنهما عبر إجمالية schématisation بصرية تكتفي بالخطوط العامة للأشياء وبالتكرارات من دون التفصيلات والظلال.

عند النظر إلى الفن الإسلامي نرى أن استبعاد التناسب الواقعي الحراني ليس وليد لحظته وليس اختراعاً خاصاً به في ذلك العالم، وأن نتيجته المنطقية هي إبراز العناصر الأقل واقعية الميالة إلى التكرار: العناصر الزخرفية والنباتية خاصة التي التقى الفنان فيها بكيفية ممكنة لتجسيد ذلك النظام الرمزي والتاويلي. ستحضر هذه العناصر بقوة حتى في الأمثلة الأكثر قدماً من الفن العربي الإسلامي مثل فسيفساء (خرابة المفجر) التي لم استبعدنا عنها نظرية الغزالات والأسد

الى مثل هذه الأصول الواضحة (٢٩). يكفي المرء ان يكبر بعض الزخارف الآشورية هذه ليتأكد مما نقول. بعيدا عن أنواع الأوراق، ورقة عنب أم لوتس أم سعدة أم أكاسيا، التي كانت تنتجها هذه الزخارف فإن النزعة الهندسية الصريحة في بعضها تجعل المرء يحار في تشابيحها مع ذات النزعة التي أنتجها الفن الاسلامي فيما بعد، نشير هنا خاصة الى زخرفة هندسية توجد على لوح مزخرف من أواخر القرن الرابع ق.م. موجود في المتحف العراقي (٣٠)، والى الزخارف الهندسية المكتشفة في تل بارسيب وتمتل زينة جدار في القصر الملكي (٣١).

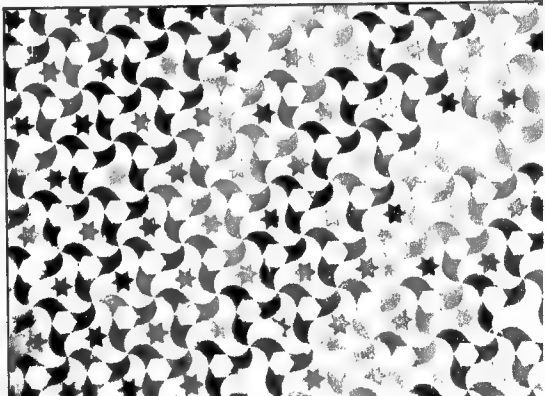
لقد ارتبط الفن عضويا بأديان المنطقة، وثنية كانت أم توحيدية، الوثنية سمحت له بتشخيصية من نمط خاص، والتوحيدية بتجريدية كاملة رغم الحضور الكثيف لتلك التشخيصية الأولى نفسها. انه يجدد العناصر السرية التي كان الآدمي يهجمها أو يخافها أو يعيدها.

غدا معروفا اليوم أن الفقه المتشدد لم يستطع تحجيز التشخيصي من الفن الإسلامي وأنه قد قلل، ربما من حضوره العلني فحسب، يبدو أن التشخيصي كان حاضرا بقوة ولكنه لم يكن يستطع إرواء غليل المزاج الثقافي السائد، المولع والمتفعم بتشكيل زخرفي وتجريدي، وكان يتوقف أمامه مليا. ان المقاربة بين فنون الثقافات الشرقية القديمة التي يقدمها معنى بالأمر: حين ابن اسحاق (٨٧٣م) ذات دلالة في هذا الشأن: «أصل اجتماعات الفلاسفة انه كانت

الملوك اليونانية
وغيرها تعلم
أولادها الحكمة
والفلسفة،
وتسؤد بهم
بأصناف الآداب
وتتخذ لهم بيوت
الذهب المصورة
بأصناف الصور،
وإنما جعلت
الصور لارتياح
القلوب اليها
واشتياق النظر الى
رؤيتها فكان
الصبيان يلزمون
بيوت الصور

يمكننا الحصول على رسم تجريدي نباتي ستتضخم تفصيلاته الصغيرة وتتطور فيما بعد، وهي تنقي عنها «الشواثب» التشخيصية محتفظة بقوة عمل زخرفي محض أو تجريدي محض.

لقد بقيت الزخرفة بهذا المعنى وسيلة تشكيلية تميز الفن في المنطقة التي صارت عربية اسلامية. جرى فحسب التشديد على العناصر الزخرفية التي كانت موجودة هي عينها على الفخار الرافديني، وفوق حيطان بواباته جنباً الى جنب مع رسومه التشخيصية. اذا استيعدنا ثانية الرسوم التشخيصية من زخارف بوابة عشتار التي يهيمن عليها اللون اللازوردي (القرنان ٦-٧ ق.ب الموجودة في برلين) فمن الجلي ان ثمة قرابة روحية وتشكيلية، ايقاعيا ولونيا، بينها وبين ما صار زخارف الفن الإسلامي. ومن غير الإنصاف الا نرى هذه القرابة في تلك الزخارف الهندسية الموجودة في واجهات البوابات الآشورية الأخرى نخص بالذكر منها ما هو موجود في دور شروكين بالوانها الطاغية: الزرقاء الشذرية (التي ستتبقى دوما في الفن الإسلامي) والحمراء والبيضاء، وتلك الزخارف التي تزين الشياب الآشورية التي يمكن أن تكون، من جدارة زخارف قبة أو سجادة إسلامية، ناهيك بزخارف الجرار الرافدينية التي بقيت تعيد إنتاج نفسها حتى اليوم في مختلف إبداعات الفن الإسلامي. هذه الفرضية تستحق التأمل العميق، ويبدو لنا ان برهناتها في متناول اليد. سوى أننا نقرأ قليلا، في الخطابات التي تتناول الفن الإسلامي، إشارات صريحة





للتأديب بسبب الصور التي فيها،
ولذلك نقشت اليهود
هياكلها، وصورت النصارى كنافسها
وبعها، وزق المسلمون مساجدهم،
كل ذلك لارتاح النفوس اليها وتشتغل
القلوب بها...» (٢٢) انه التامل اذن،
لكن ماذا يتامل للمسلم عبر هذا التفتن
التجريدي؟ اننا في صلب التصوير
الديني الإسلامي للعالم هنا: لا
مصور سوى الله فيه، انما عبر
التجريد نوحه الخالق وحده، عبر فن
الخط كذلك، فطالما كانت الغالبية
العظمى من الجمهور تستطيع القراءة
فقد كانت تتوجه الى الفن بوصفه
تهويدا للكتابة، لكي تتحول الكتابة،
الى جانب الأنماط الزخرفية النباتية
والهندسية الى فن. كانت تقاليد
المنمنمة تستجيب لمتطلبات أخرى،
فهي لم تكن فنا جماهيريا انما فن
الخبية بسبب غلاء سعرها، لكن
صغر حجمها النسبي وسهولة
تناولها، لذلك تسمح بالافتراض بأن
وفرة وفرة منها كانت في متناول
الطبقات اليسيرة. هذا ما يفسر لنا
الإشارات الواردة في مناسبات عدة في
المصادر التاريخية عن الحضور
الكثيف للعصوين، الحجم يسمح
كذلك بالافتراض ان قسما منها كانت
مزينة برسوم أوروبية، الأمر
المنسجم مع وفرة الأدب الأوروبي
العربي الذي لم تمنعه أبدا الحشمة
الشكلية ولا الرياء الاجتماعي من

الحضور القوي، تستجيب المنمنمة أخيرا لوظيفة محددة:
انها تدخل التشخيصي الى الحقل التعليمي بعد الكتابة، في
علمي النبات (٣٣) والحيوان في تلك القصص التعليمية على
لسان الحيوانات «ابن المقفع».

الهُوامِش

- ١ - انظر بحثه المهم (الكلمة والصورة في الاسلام) المنشور في
مجلة «مواقف» العدد ٦٤ صيف ١٩٩١ الصفحات ٩٢-
١١٤ وفيه يكرر ٢٥ مرة على الأقل هذه الفكرة أو ما
يشابهها.

٢ - في مرجع آخر نقرا: «ليس للحرب البتة أي فن خاص، ولم يكن
لديهم أيما سائح فني، ولكنهم توصلوا الى تشكيل أسلوب ذي
عناصر مستعارة من الفنون الأجنبية، لاسيما الفن الفارسي والفن
البيزنطي. ما هنا مثال فريد تقريبا في تاريخ الفن» ص ٨ L'art
musulan; la grammaire des styles, sous la
direction de Henry martin,
Ed.Flammarion, Paris 1926, Réed. 19701,
٧٢.٨ يصف هذا الكتاب عن ارجاع عناصر الفن الاسلامي التي
يتناولها الى واحد من مئتين الاقنومين، ونقرا في مصدر آخر: «لم
يكن الحس الفني لدى العرب من طبيعة من يشيف تغيرات

- جوهريه في فن العمارة لكن مخيلتهم الحادة وفتنارتهم الماهرة قد خلقت تجميعات مليئة بالأصالة» ص ٢٨: Ernest Wickenhagen: Manuel de l'histoire des beaux-arts, Paris, 1917, p.38.
- ٣ - انظر صورها في كتاب د عبدالمعز الطيب الانصاري: قرية الفاو صورة الحضارة العربية قبل الاسلام، منشورات جامعة الرياض ١٩٨٢
- ٤ - انظر بالفرنسية: L'Arabie avant l'islam, Paris, 1994
5. Odysseus Elytis : Axion Esti, Trad. Xavier Bordes et Robert Longueville, Introduction Xavier Bordes Ed. Gallimard, Paris 1987.
- ٦ - نفسه ص ٤٠، ويكلم هنري كوربان، مستشهدا بريشتشتان عن «صلات حضارية مستمرة بين اثينا وأسيا الصغرى» وأن «توجه الزلازل، تمثنت، ثم تبدلت في سنة ٢٢٩ هـ بإفلاق مدرسة أثينا ونفي آخر الفلاسفة اليونانيين إلى سلاط ملك الفرس كسرى، وإنما استمر قائما كبرسومة للفلسفة خالدة في عالم الحضارة العربية الفارسية استمرارا لحرم منه الغرب» ص ١٠٢ من «تجميعات للفن في الاسلام» من ترجمة بدوي، وكالة المطبوعات ١٩٧٨ الكويت.
- ٧ - انظر صورة للعثمان وشرحها في: illustration No. ١60. ٥٤ والصورة رقم Trésors du Musée de Bagdad, Genève, 1977, p. 45 et
- ٨ - يورد الطبري في تاريخه وصفا لسادة غنمها المسلمون عند فتح الحان (إيران كسرى) سنة ١٦ هـ (٦٣٧ م): «كان القطب [أي الساج] ستين ذراعا في ستين ذراعا بساطا واحدا مقدار جريح، في طرق كالصور والمزروع كالانهار وخلال ذلك كالنديم، وفي حالته كالارض المزروعة والارض المبقلة بالنبات في الربيع من الجريح على قضبان الذهب ونواره (أي زهره) بالذهب والفضة وأشياء لذلك» ص ٤٠٤ ط ٢١ طبعة دار المعارف المصرية الرابعة. ويحدد الواقدي في (فتوح الشام) وصفا مماثلا ممايلا فيه بعض الشيء: «بساط كسرى وهو البساط الذي كان يقتر به على الملوك ملوك الدنيا، كله ذهب منسوج بالحرير منسوخ بالدر واليواقيت واللؤلؤ والمعادن والبواهر الثمينة والزمر، وكان طول ستين ذراعا قطعة واحدة، في جانب منه كالصور، وفي جانب كالشجر والرياح والأهازج، وفي جانب كالارض المزروعة بالنبات في الربيع، وكل ذلك من الحرير الملون والمعادن على قضبان الذهب والزمر والفضة وكان لذلك لا يبيسه إلا في أيام الشتاء في أيانه اذا نفع للحراب، وكانوا يصنعون بساط الترمز والسرنا، فيكون لهم شبه الزهرة الزهراء، فلما رآه العرب قالوا: والله هذه قطيفة زينة» ص ٢٠٥ دار الجليل بيروت من دون ذكر للستة.
- ٩ - انشودة يارو: بلاد آشور (الترجمة العربية: ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه الكردي، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد ١٩٨٠ ص ٢١٢.
- ١٠ - نفسه ص ٢١٣.
- ١١ - نفسه ص ٢١٤.
- ١٢ - نفسه ونفس الصفحة.
- ١٣ - نجاري في إطلاق هذه التسمية (السوريين) غالبية البحوث السائدة.. هذه التسمية ملتبسة، فمن جهة تعلق على سكان الشام الاصليين الساميين من مختلف اللل واللغات واللكنات، ومن جهة اخرى تحاول عزلهم عن تاريخ هذه المنطقة نفسها، ولعل لسبب كونهم مسيحيين ارتبطوا عاطفيا واستمعروا من قبل بيزنطة.

- ١٤ - تجري الإشارة غالبا إلى أن صناعات الفن الاسلامي الاوائل كانوا من السكان الاصليين المتصرين (انظر انتقهاوزن) أو ممن استلجهم الخلفاء الامويون من الروم (كما يقول أكثر من مؤرخ عربي، وكلمة روم كان يقصد بها الإنسان: السكان الاصليون للمتصرين والبيزنطيين) وفي الحالتين كليهما يجري تسمي التآثير القائل العام الذي كانوا يشتغلون وسطه.
- ١٥ - كلمة قوتة مازالت مستخدمة في اللهجة الفلسطينية واللهجات الشامية الأخرى.
- ١٦ - ابن أبي أصيبعة: طبقات الأطباء (٢-١) ص ١٥٣-١٥٤، دار الثقافة بيروت ١٩٨١.
- ١٧ - نفسه ص ١٤٨.
- ١٨ - ثانوذرس أبي قرة: ميمر في إكرام الاقنوتات، حققه وقدم له وفهرسه: الألب الدكتور اغناطيوس نيك، منشورات المكتبة البوليسية (وأشرون) في سلسلة التراث العربي المسيحي، بيروت ١٩٨٦.
- ١٩ - أبي الحسن علي بن محمد المعروف بالباشيتي للترقي سنة ٢٨٨ هـ (٩٩٨ م) الديارات: تحقيق: كوركيس عواد، دار الرائد العربي، بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٦ ص ٢٤٨.
- ٢٠ - ص ١٦٥-١٦٦ وانظر ماضى محقق الكتاب المفيد للغاية لانه يورد جميع الروايات المتعلقة بهذه الواقعة.
- ٢١ - ص ٢٤٤-٢٤٥ ج ٤.
- ٢٢ - ص ٢٨١.
- ٢٣ - ص ٣ ج ٤٨٢.
- ٢٤ - ص ٣٦-٣٧.
- ٢٥ - ص ٦٩.
- ٢٦ - ص ٢١١.
- ٢٧ - ص ٤١٨.
- ٢٨ - انظر مثلا بهذا الشأن الاشبهى: المستطرف، ص ٢ ج ١٦١.
- ٢٩ - يشير كتاب (فلاماريون) أنف الذكر إلى أن: «هذا الفن الشرقي [للمصنود الفن الاسلامي] يخلط التقاليد المحلية بالصيغ الفنية المنتهية الى الحضارات السابقة، وعلى سبيل المثال فان التزيينات الهندسية التي تشغل حيزا جذا مهم في التزيينات الاسلامية كانت توجد قبل الفرو [الاسلامي] في مصر وفي الفن القبطي والفن البربري ص ٨.
- ٣٠ - الصورة موجودة في كتاب ياروكف الذكر ص ٢٥٥.
- ٣١ - الصورة في الصفحة ص ٢٨٢ من يارو.
- ٣٢ - ابن أبي أصيبعة: عيون الانبياء في طبقات الأطباء (٢-١) الجزء الاول ص ٩٤ الطبعة الثالثة ١٩٨١ دار الثقافة بيروت.
- ٣٣ - يروي ابن أبي أصيبعة في كتابه المتقدم الذكر ان الطبيب رشيد الدين ابن الصوري (توفي سنة ١٢٤١ م في دمشق) ألف كتابا عنوانه (الادوية الفردة)، وبدا في عمله في أيام الملك العظيم، وجعله باسمه واستقصى فيه ذكر الادوية المفردة [...] وكان يستصحب معه مصورا، ومعه الاصباغ والليلق على اختلافها وتدرجها، فكان يتوجه رشيد الدين بن الصوري الى المواضيع التي بها النبات مثل جبل لبنان وغيره من المواضيع التي قد اختص كل منها بشيء من النبات فيشاهد النبات ويحققه، ويريه للمصور فيعثر لونه ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله، ويصور بحسبها ويحتد في محاكاتها، ثم انه سلك في تصوير النبات مسلكا مفيدا، وذلك انه كان يري النبات للمصور في إظهار نباته وطرأته فيصوره، ثم يري إياه أيضا في وقت كماله وظهور بذره فيصوره، ثم ذلك ثم يري إياه أيضا في وقت ذواه ويبيسه فيصوره..» المرجع المذكور آنفا ج ٢ ص ٣٦٠.

الحركة الكامنة والمتحركة في الخط العربي



ولا حديثاً، وهو اطمئنان يحمل في طياته رهبة الولوج في ميدان بكر ، بلا علامات ولا إشارات تسعف على تلمس الطريق الصحيحة.

ولذا اعتمدنا منهاجاً يقوم على دراسة العناصر الأولية المكونة لهذا الفن، لغرض التعرف على طبيعتها وخصائصها وطاقاتها التي تنعكس على الصورة النهائية، من حيث هي عناصر مجردة والخروج بالنتيجة الى مجال التطبيق الممكن لها. لأن الكلام العام على الخط العربي يبقى في حدود النظر في ما هو كيان متكامل قائم بالفعل، مؤسس على عناصر مختلفة، فيها ما هو مجرد، وفيها ما هو فني مرتبط بمعايير فكرية أخرى، بعبارة أخرى ، يبقى الكلام في حدود التعامل مع كيان منجز، كما لو كنا ننظر الى صورة فوتوغرافية جميلة ونبدي رأياً فيها، دون التساؤل عن حالات الظل والضوء، وزاوية النظر، والمحايل الكيميائية، والموجات اللونية، والتحكم الشخصي للفنان في هذه العناصر التي جاءت متكاملة في الصورة التي نراها.

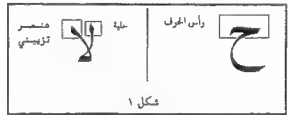
في إطار البحث في مشروع نظرية لنقد الخط العربي، كان لابد لنا، بادئ ذي بدء، من متابعة ما كتب عنه منذ نشأته الى يومنا هذا. وهذا أمر متعذر من الناحية العملية بسبب غياب بعض المصادر التاريخية أو فقدانها. ولكن الميسور منها، وهو غير قليل، يسعفنا في تكوين فكرة عما غاب أو فقد . ذلك أن أغلب من كتبوا في هذا الموضوع ، يرددون ما كتبه الأسبقون، وينقلون عنهم نصوصاً طويلة، حتى ابتكاد تشابه نصاً وأسلوباً. وهي على العموم كتابات انطباعية ، لا تتأمل ولا تتوغل في باطن العملية الانشائية لهذا الفن. أما القلة القليلة من الكتابات الجادة فلم تتعرض الى هذا التحليل، ولم تخرج عن الإعجاب وأحياناً الانبهار، بمعطيات هذا الفن الذي يعد بحق أصفي الفنون العربية وأكثرها أصالة . وهذا ما جعلنا نطمئن الى أن دراسة من هذا الطراز، لا وجود لها في مكتبتنا الخطية، لا قديماً

* فصل من كتاب "حديث القصبة" الذي يتضمن مشروع نظرية لنقد الخطي: قيد الطبع
* كاتب وخطاط يقيم في باريس

النظر إلى الخط العربي بهذا الشكل يثير فينا أحاسيس مختلفة تتحكم في تكوينها ثقافتنا العامة ومزاجنا الشخصي؛ وذلك ما يبقى مغالبين هذا الفن محكمة وكأنها خلقت هكذا منذ الأزل.

في السطور التالية محاولة للاتقارب من أحد هذه العناصر، والنظر فيه كحالة مجردة تصح في الخط كما تصح في غيره. وهذا العنصر الأول الذي سنبحث فيه هو (الخط) بعبءله الهندسي، من حيث هو خط يبدأ بنقطة وينتهي بنقطة. ذلك أن فن الخط العربي يقوم على هذا العنصر أساساً. وقد أخذنا قيمة واحدة من قيم هذا العنصر، وهي طاقته الحركية، لننظر إلى أي مدى تخدمنه هذه الطاقة في بناء لوحة خطية، وما هي حدود واتجاهات هذه الحركة التي تؤثر على الصورة النهائية للوحة الخطية.

عند تجريد أشكال الحروف مما يلحق بها من عناصر الدلالة كالنقاط ورؤوس الحروف، ومن العناصر التزيينية الأخرى، مثل حل الحروف التي لا تدخل ضمن القيمة الجوهرية للحرف (شكل ١)، لا يبقى لنا من الحرف إلا شكله العام الذي لا يختلف عن الأشكال التي تكونها حركة الخط الهندسي المجرى باتجاه ما. وهي أشكال هندسية معروفة، مستقيمة، منحنى، وحالاتها.



وتكون الأشكال المتبقية بعد التجريد أشبه بالهيكل العاري لبناية في طريق الإنشاء، مهياة لاستقبال أي مشروع تكميلي محتمل. وهذا الشكل وإن كان لا يعطي شكل الحرف المقصود، إلا أنه يوحي به، ويضرب إليه. وبما أنه الهيكل الأساسي لبناية الحرف، فهو بهذا الواقع، مركز التعامل مع الوضع المستقبلي له. بمعنى آخر، إنه مشروع كينونة الحرف الذي يتحدد على أساسه شكله الدلالي، والهيئة الجمالية التي نريدها له. (شكل ٢).



ويمكن للدلالة أن تتحقق بأبسط الأشكال، دونما حاجة إلى التزيين والتزيين. وهذا ما نراه في الكتابة البسيطة التي توصل رسالتها إلى العين، وتنتهي مهمتها عند هذا الحد. ذلك أن الدلالة

لا تشترط الجمال، لأنها ليست قيمة في ذاتها، إنما هي إشارة أو إيماء أو تلميح إلى معنى. المعنى هو الذي يحتمل أن يكون جميلاً أو لا يكون، في حين أن الجمال شرط لازم للفن، من جانبه الحسي لا المجرى، والحواس هي الكفيلة بتصنيف مستوياتها وفق الحالة العرفية.

إذن فالجمال مسألة أخرى، ليست من شروط الدلالة، وإنما من شروط الفن. ولكن إذا تحقق الوضع الدلالي ضمن جو جمالي، فإنه يضع أحاسيسنا في مرتبة أعلى، ويجعلنا إزاء قيمة إضافية للدلالة، تجعلها أكثر إثارة وتأثيراً، وهذا هو ما يعيننا في الخط العربي، فإننا جردنا شكل الحرف من عناصر الدلالة والجمالية، يبقى لنا وضع الهندسي، كما قدمنا، وهذا الوضع الهندسي يحد ذاته، ينطوي على قيم جمالية وإيحائية بمقادير مختلفة نريد هنا أن نتحدث عنها، خارج ما استقرت عليه مفاهيمها في علوم الحساب والهندسة وفنون العمارات والتصميم أي بما تتيحه هذه الخطوط للمجردة من إحياء يمكن الاعتماد عليه في الخط العربي.

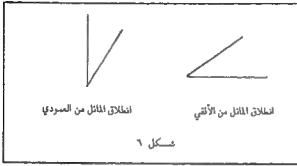
بهذا الاعتبار نكون أمام نوعين من الخطوط: المستقيم والمنحني. وأمام واقعين لهذه الخطوط: الشكل والحالة. فاشكال المستقيم ثلاثة هي:



أما حالاتها فهي الانكسار ودرجاته واللفظ المنحني أحادي الشكل:

ومسار مختلف عن مسار الخط المستقيم وحالاته كثيرة كالحالة الثعبانية والطنزونية والدائرية وغيرها. والخط المستقيم بأشكاله وحالاته، أقتسى من الخط المنحني، وأصلب، في حين يكون الخط المنحني أكثر ليونة وعذوبة، وأكثر احتواء على الطاقة الحركية. فإذا أخذنا الطاقة الحركية لأشكال الخط المستقيم، نلاحظ أن شكلين من أشكاله، وهما الأفقي والعمودي، ساكنان ساكناً تاماً وذلك بسبب كمن هذه الطاقة فيها وعدم ظهورها بشكل محسوس، فهي لا تستثار بمد الخط نفسه باتجاهه المرسوم مهما كان طول هذا الامتداد، وإنما تستثار بخروجه عن مساره، أو مجاورته مساراً مختلفاً عنه.

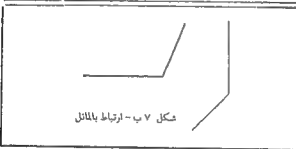
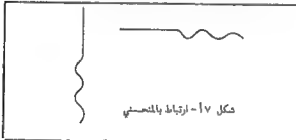
فالخط الأفقي المفرد، ساكن ما لم يرتبط بخط من غير نوعه (كالعمودي أو المائل أو للمنحني)، سواء كان هذا الاتصال يرتبط به عضوياً أو إيحائياً، عن طريق المغالطة البصرية (شكل ٣)، والدليل على ذلك أننا لو رسمنا خطاً أفقياً منفرداً على ورقة بيضاء، لا أحسنا بحالة حركية فيه، ولكننا نحس بأنه مهياً لحالة انتشار أي بإمكانية تحول الحركة الكامنة فيه إلى التحقق. ولكن من ناحية أخرى يساعد على إظهار حركة الخطوط الواقعة عليه.



وربما يتوهم، في حالة الشكل السابق، أنه يمكن الافتراض بأن المائل هو الثابت، وأن الأفقي والعمودي هما المتحركان من نقطته. وهذا غلط، لأن الأفقي والعمودي أصل، وطبيعتهما ساكنة، والمائل حالة من حالاتهما، وأن إمكانية الثبات الكامنة في هذين الخطين أقوى وأكفأ مما هي عليه في المائل، لأن المائل هو إحدى حالات الحركة الممكنة لأي منهما.

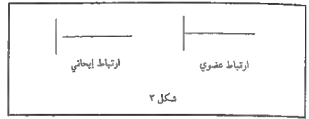
وما يقال عن المائل يصح في المنحني من حيث كونه تحققاً للحركة الكامنة في الأفقي والعمودي، مثله مثل المائل، وعلى هذا الاعتبار يمكن للخط المائل والخط المنحني، إذا ارتبطا بالأفقي والعمودي، أن يوقظا فيهما الحركة الكامنة. وينقلهما من حالة الركود إلى الحركة المحسوسة، (شكل ١٧ أو ب).

إذن فالحركة في الخطين الأفقي والعمودي، إمكان في حالة كمون وفي المنحني والمائل، إمكان في حالة تحقق.

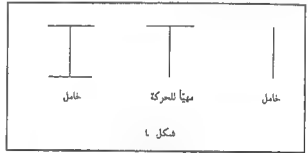


ونحن نستطيع إبراز هذه الحركة بدرجات مختلفة من خلال ما ننشئه من علاقات بين خط وآخر.

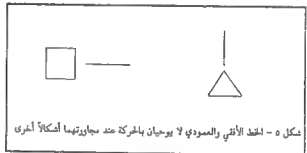
على أساس ما تقدم، يمكننا أن نصوغ المعادل التالية: (ارتباط أفقي بأفقي، أو عمودي بعمودي = عدم ظهور الحركة بشكل محسوس). أي أن:



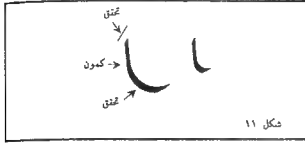
والخط العمودي هو الآخر، وللسبب نفسه، ساكن، لا يحتوي على الحركة بمفرده، ولا يوحي بها. ولكنه يشعروا بأنه مهيباً لـلأنجذاب إلى الأعلى أو الأسفل، فإذا حصر بين خطين أفقيين لم يعد يوحي بالانجذاب، وعاد إلى خموله مثلما كان وهو منفرد، (شكل ٤).



ومع أن كلا من الخطين، الأفقي والعمودي، يوحيان بالحركة إذا جاورا خطوطاً أو أشكالاً أخرى، إلا أنها خلون من هذا الإيحاء ذاتياً، ولذلك يبقى إيحاءهما بالحركة وهمياً بسبب بقاء الحركة في حالة الكمون، وعدم قيام إمكانيات لاستثارتها، (شكل ٥).



الشكل الوحيد هو الخط المائل، مهما كانت درجة ميلانه. وذلك لانطلاقه من نقطة خط ساكن (أفقي أو عمودي)، وتجاوزه هذه النقطة. فهو إذا انطلق من نقطة خط أفقي، أوحى بالانحوض أو الهبوط من أفق مستقر، وإذا انطلق من نقطة خط عمودي أوحى بأنه يتقعر منه، وإمكانية انجذابه إلى الاتجاهين (العمودي والأفقي) إمكانية محسوسة تلتقطها العين، (شكل ٦).



وهي أشكال أحفل بالحركة مما سبق.
وعندما نرسمه على أساس (التحقق + التحقق)، نحصل
على هذه الأشكال، (شكل ١٢):



وهي الأشكال الأكثر امتلاء بالحركة.

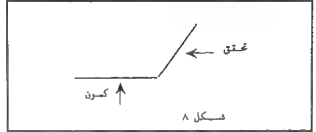
وإذا توالت حروف الكلمة، وكان فيها ما يسعف على إنشاء
تحققات، جاءت النتيجة أحفل بالحركة والنمو والتوالد، وأقوى
تأثيراً على العين، وأثراً على النفس. وهو ما يفترض أن يكون في
حساب الخطاط عندما ينشي لوحته الخطية. (الأشكال ١٣ و ١٤).



الكمون + الكمون = كمون.

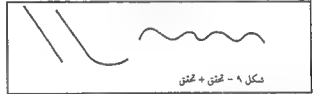
و:

(ارتباط الأفقي والعمودي بالمائل والمنحني = ظهور الحركة
بشكل محسوس)، أي:
التحقق + الكمون = تحقق (شكل ٨)



و:

(امتداد المنحني أو المائل بنفسيهما، أو ارتباطهما ببعضيهما
= ظهور الحركة بشكل محسوس)، أي:
التحقق + التحقق = تحقق (شكل ٩).



ذلك لأن حركتهما في الأساس متحققة، وحركة ما أضيف
إليهما متحققة كذلك.

إن فالطاقة الحركية المتحققة، أقوى على جذب الكامن إليها،
مما للكامن على امتصاصها. وهذه مفارقة بحاجة إلى تأمل
فالأفقي والعمودي اللذان وصفناهما بـ (الأصل) و
(الاستقرار) يكونان الآن تابعين لحالة من حالاتهما، أي
المنحني والمائل، ويؤيد ذلك إلى كون تحقق الحركة أقوى من
كمونها، وهي متحققة في الحالتين، وكامنة في الأصل.
فما الذي يعيننا من كل هذا في فن الخط العربي؟
يعيننا منه حالتا: التحقق + الكمون

والتحقق + التحقق

لأننا عندما نرسم حرف الألف على أساس (الكمون +
الكمون)، نحصل على هذا الشكل، (شكل ١٠):



وهو شكل راكد لا يوحي بالحركة ولا يثير إحساساً جمالياً.
وعندما نرسمه على أساس (التحقق + الكمون) نحصل على
هذه الأشكال، (شكل ١١):

أسفله الى الخلف، وكان بعضه يجاذب بعضا.

أما حركة الحيوانات فهي حركة غريزية بدائية غير مشدبة، وإن كان بعض منها فائتا بطبيعتها، كحركة الطيور السانحة في الجو، في حين تبدو حركة الأشجار حركة محورية لاستقرار جذورها، واقتصر حركتها على أعاليها دون أسافلها.

وبما أننا نتحدث عن أسفار الحركة في الحروف العربية، يكون من المناسب أن نشير الى أن الحركة الفضل للحرف هي ما كانت في الاتجاه الطبيعي لحركة العين أثناء القراءة، أي أن الليلان يكون من اليمين الى اليسار لأنه لا يتعب العين، أما العكس فهو متعب للعين، ومربك لعملية الاستيعاب وخصوصا إذا كان النص طويلا، أو متعدد الفقرات، وهذا مع الأسف، ما نراه في بعض التصميمات الجديدة للحروف الطباعية وهو تقليد معض للحروف اللاتينية، أما إذا كان النص قصيرا وفقراته قليلة فيكون قليل الأثر على العين.

وربما يحتاج البعض على ذلك بوجود بعض النصوص التراثية القديمة الجارية على هذا الأساس، أي الميل الى جهة اليمين، فذلك نادر جدا، وغير منتشر، وهو بعد ذلك غلط لا يراعي مبدأ القراءة العربية ولا يشفع له كونه من تراثنا العزيز، فكم في هذا التراث من نزوات واجتهادات لا تقوم على أساس صحيح، سواء في هذا المجال أم في سواه.



مقطع من لوحة «فهذه شهرور المصيف عنا قد انقضت...» للمؤلف، وهي مبنية على أساس حركة الجسم الإنساني في التزحلق على الجليد، حيث يلاحظ اندفاع التكوين بقوة الى أعلى اليسار، في حين ينسحب أسفله الى اليمين بقوة متكافئة، وهي إحدى محاولاته في البحث في مجال حركة الخطوط. (من لوحا معرض مجنون ليل - باريس ١٩٩٢).

* * *

من ناحية أخرى، نلاحظ أن السطر المخطوط إذا أقيم على مستوى خط الأفق، أو على تماس محيط الدائرة، أو جزء من هذا المحيط، يحصر الحركة في باطن السطر - وهي حركة قد تكون في غاية النشاط داخل السطر - في حين أنه إذا تجاوز هذا الإطار في بعض أجزائه، أشار الطاقة الحركية لجمل السطر، ونقلها الى مستوى أعلى وجعل إحساسنا بها أقوى. (الأشكال ١٥ و١٦).



شكل ١٥ النص مخطوط على مستوى سطر واحد، حيث تبدو الحركة مصورة داخل السطر.



شكل ١٦ النص السابق خارجاً عن المستوى السطري، أي بدخول تحتات إضافية، حيث أثرت الطاقة الحركية، وانفتحت على أفق أوسع.

وربما يثار سؤال عما إذا كانت الخطوط العربية التقليدية كلها قابلة لهذا التفسير، وجوابنا عليه هو أن تلك الخطوط تخضع في النهاية الى حقيقة كونها خطوطا على أية حال، تختلف عن بعضها في المستوى، كثافة واتجاه، وما يجري على الخط يجري على مستوياته.

أما توجيه الحركة الى حيث تتفاعل وأحاسيسنا، وتظل ضمن التكوين الجمالي المتوازن، وتتجنب الاتجاه العشوائي، فهي من المسائل الحقيقية التي يتحكم فيها وعي الخطاط وثقافته.

وأنا أعتقد أن أجمل الحركات هو ما قام على أساس طبيعي، أي ما نراه في الطبيعة من حركة - كحركة البشر والحيوانات والأشجار وغيرها، والجميل من بين هذه، هو حركة الجسم الإنساني، لأنها يمكن أن تشتمل على أكثر من اتجاه في وقت واحد (تحقق + تحقق). كاللشي الذي تتجه إحدى رجليه وإحدى يديه الى جهة ويده ورجله الأخرى الى جهة أخرى. وهذه أبسط أنواع الحركة الإنسانية. أما إذا شئنا أن ننقص ذلك في أوضاع أخرى فنستجد حيوية عالية، وعنوية وفطنة أخاذة يجب ألا نمر عليها بعجالة ودون تأمل. ومثالنا على ذلك حركة الجسم الرارصر، وخاصة في التزحلق على الجليد، والباليه؛ حيث تتجسر طاقة الجسم الإنساني في هذين الفنين بأبرز أشكالها، حين يندفع أعلى الجسم الى الاسام، وينسحب

تنويميات غربية على زخارف شرقية

علي الشوك*

والأصفر، والأسود، والأزرق الملكي (الضارب إلى الأرجواني) فإذا أعلنا لوحة الجانب الغربي في الزخرفة، سيكون بوسعنا أن ندير الورقة الغامقة بمقدار زاوية قائمة إلى وضع الوردية الفاتحة. وإذا استمرت هذه العملية من الدوران أربع مرات فإننا نحصل على المربع الفيثاغورسي، ومرة أخرى إذا الغينا الفوارق بين هذه الألوان، كما يقترح جاكوب برونوفسكي، العالم البريطاني من أصل بولندي، وفكرنا فقط في المثلثات الغامقة والفاتحة، في مساحة الاستقبال والاستراحة في حمام قصر الحمراء، نجد أن هناك تعاقبا في التناظر. وإذا ثبتنا بصريا على فقط الربط، سنرى أن هناك ستة مثلثات تلتقي فيها، وهي غامقة وفاتحة على التوالي، أي أن هناك ثلاثة تناظرات تنتظم التشكيلة. لكننا إذا أعلنا الألوان سنحصل على ستة تناظرات فضائية. هذا التناظر السداسي هو في واقع الحال تناظر بلورة الثلج. إن البنى التي اتخذتها الأنساق المنتظمة في الطبيعة هي البلورات، إن البلورات في الطبيعة لها وجوه مسطحة، منتظمة متناظرة، وهذا يذكرنا أيضا بالأنساق الفنية العربية المسطحة المنتظمة والمتناظرة، إن ذرات البلورة مرتبة في الاتجاهات كافة... وبذلك تنتقل من اللعبة إلى علم البلورات، إلى حد تعبير برونوفسكي في كتابه (الإنسان في معارج الرقي، The Ascent of Man) أن التفكير في الأنماط التي تعبر عن سائر إمكانات التناظر في الفضاء (في إطار بعدين على الأقل) كان الإنجاز الكبير للرياضيات العربية التي جاهد مرودها بعد ألف عام أي في عصرنا الحاضر.

والآن إذا انتقلنا إلى التصاميم التي يمكن استنباطها من الأشكال الأساسية، كالمثلثات والمربعات، لرأينا أن سطحها مؤلفا من المثلثات والمربعات المتجاورة يمكن أن يعطينا مئات التصاميم المختلفة إذا شئنا. بعد أن نعين الوحدة أو الخلية الأساسية للزخرفة. وهذا تلعب السيطرة والفرجال دورا أساسيا في التخطيط. فإذا أردنا أن نعلم أو نغطي سطحاً معيناً (جداراً، سقفاً، أرضية غرفة) بزخرفة دون أن نترك فراغاً، فإن الخامة الهندسية الأساسية لذلك هي المثلث التساوي الأضلاع أو المربع، ومن أي من هذين الشكلين بوسعنا أن نخرج

تعبكس الزخارف الفنية في قصور الحمراء حضور الرياضيات على نحو واضح فيها، لاسيما في التنويميات الهندسية المتعددة بلا حدود ونجد أنفسنا أمام عالم قائم على فكرة الوحدة والتوحيد من خلال هذه التعددية. ونقف على «اللامتناهي» من خلال المتناهي، والمجرد من خلال المحسوس، والمحسوس، والثاني من خلال المادي، والنور من خلال الألوان، والنوراني من خلال الانساني، كما يقول سيفرينو رويو غاريديو، رئيس قسم الهندسة والطوبولوجيا في جامعة غرناطة.

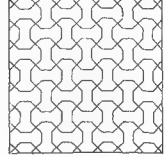
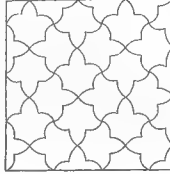
ويقول وإفائيل بيريغ غوميز: «كانت الرياضيات عنصراً أساسياً في هذه الحضارة. لقد درس هذا الشعب (يقصد العربي) الرياضيات وبرع فيها، أكثر من أية حضارة أخرى».

من أهم خصائص الزخرفة الهندسية استعمال وحدة شكل هندسية أساسية تمثل الوحدة العامة للتكوين الهندسي في القاشانيات الأندلسية، وذلك من خلال مضاعفاتها وتكرارها. وبفضل ذلك يمكنك أن تملأ أو تزخرف سطحاً كاملاً بمجرد اتباع سلسلة من القواعد الثابتة. وبذلك يتم تحقيق الوحدةية من خلال المجموع، التي تعبر عن الفلسفة الإسلامية. وحتى اللون في قصور الحمراء يمنحك انطباعاً بأنه لا يحتمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب، بل إن له بعداً فلسفياً أيضاً. فاللون له علاقة بالقصود، إنه أحد مكونات الطيف الشمسي، الضوء في الفلسفة الإسلامية رمز للنورانية، وهذا إنما يؤكد على أن حضور اللون هو بمثابة تعبير عن الوجود الإلهي، لأن اللون لا وجود له بدون الضوء.

وكان العرب مؤلفين بالتصاميم التي تظهر فيها الأجزاء الغامقة والفاتحة في الزخرفة متماثلة متناظرة. على سبيل المثال إننا نجد في صلالة الحريم أو الأسرة، وكما يطلق عليها بالاسبانية Sala de las Camas، مثلثات ملونة بالأخضر

* كاتب ويبحث عراقي يقيم في لندن.

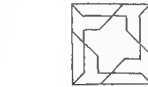
ومن المتعارف عليه في الغرب أن فن الزخرفة، (الآرابيسك)، مستمد من أعمال الحرفيين الفنيين الاغريق في آسيا الوسطى، وكان في بدايته يشتمل على الطيور في أشكالها الطبيعية. ولئن صحت تحديد هذا التاريخ لفن الزخرفة، بالمعنى الضيق للكلمة، فإن جذور أقدم لها يمكن تلمسها في العديد من النقوش والأعمال الفنية القديمة، بما في ذلك مدخل وبوابة عشتار في بابل الكلدانية (في عهد نبوخذ نصر: منتصف الألف الأول ق.م) ولعل هذه الانطباعات الزخرفية ترقى إلى تاريخ أبعد من ذلك بكثير، ربما إلى العصور الحجرية القديمة (المتأخرة)، على نحو ما تجده على سفوف وجدران الكهوف من أشكال هندسية، كالصبعات (القضبان المتعامة)، والخطوط المتعرجة ZIGZAG، والنقط، والأشكال الملونة، والمنحنيات.



وقد ظهر الاهتمام بفن الزخرفة في العالم الاسلامي في حدود ١٠٠٠ م، حيث أصبح طاغيا في جميع التزيينات الفنية، لاسيما في العمارة، والكتب. ويسمى فن الزخرفة الاسلامية استبعدت عن كل ما هو غير هنسي، غير أن هذا غير صحيح.

وتستند الزخرفة على مبدأ التكرار المتماثل والعكس، وعلى قاعدتين جماليتين أساسيتين: التغير الإيقاعي للهركة مع ما يتركه من انطباع هارموني، وضرورة ملء الفراغ أو السطح بكامله بالزخرفة ولا تقتصر الزخرفة على الأشكال الهندسية البهتة، بل على الخط (الكتابة) أحيانا، والزهور والأشكال الوردية، والأشجار (الاسيما النخلة)، والحيوانات، والأشكال الأدمية أيضا. وقد اتخذ هذا الفن طابعه النموذجي في العصر العباسي، ويبلغ أوج تطوره في العهد السلجوقي، والفاطمي، والأندلسي. ومن أسبانيا الاسلامية وجد طريقه إلى أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، وعرف هناك باسم الموريسك MO-RESQUE، وقد أدخله إلى إيطاليا FRANCESCO PELLEGRINO، وإلى فرنسا فنان مجهول يدعى G، وإلى ألمانيا هانس هولباين وبيرت فليتنر (من الموسوعة الاسلامية).

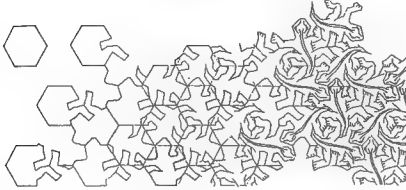
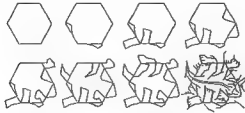
وفي أوروبا استعملت الزخرفة منذ عصر النهضة حتى بدايات القرن التاسع عشر في تزيين المخطوطات، والجدران، والأثاث، والمصنوعات المعدنية، والفخار. وغالبا ما تشتمل الزخارف الأوروبية على أشكال غير هندسية: أغصان ملتوية أو متعانقة، أو أوراق شجر، أو خطوط مزخرفة مشتقة من أشكال طبيعية. وكان للأشكال الأدمية حضور واضح في الزخرفة الغربية.



وحدات زخرفية يمكن الحصول عليها بواسطة المسطرة والفرجار من الأشكال الثلاثة والاربعة .. الخ.

خلايا زخرفية

أشكالا شتى بما في ذلك شكل على هيئة عظم، أو سمكة، أو سمكة طيارة، أو طائر، أو طاحونة، أو فراشة، الخ. ولا شك أننا باستخدام الفرجال عند رسم الدوائر أو انصافها أو أرباعها، داخل الانساق الربعية أو المثلثة سنحصل على أشكال منحنية. بل إننا نحصل على انطباعات منحنية حتى بدون هذه الأقواس الدائرية.



استعمالات الشكل الهندسي عند إيشر في شكل حيواني - ملاحظ (١٩٤٣).

وفق نظام تقطعي أو تعاقبي، لكن هناك استثناءات لهذا التعميم، فالفن الأوروبي له طابعه النسيجي السابق وسيكولوجيته التاريخية (مناظره المتعاقبة)، أما الفن الشرقي فله لافاقه التصويرية التي تبلغ مئات الاقدام في طولها، انه عمل امتدادى، وهذه النماذج من الفن البصري أو التشكيلي تفرز نظاما زمنيا متعاقبا على العين المتحصصة أو المتابعة فهناك نقطة بدء ونقطة نهاية كالموسيقى.

وفي حديثه عن «التنسيجات الزخرفية» أو «تنسيجات الباركية»، يصرّف المصطلح بقوله: تقليديا، ان الباركية Parquet عبارة عن مزاويك منتظم معد من قطع أخشاب مطعمة على أرضية غرفة أنيقة؛ أما التنويع فهو شيء بين التشويه والتغيير. ويصف ترصيعات الباركية عند وليم هف HUFF بأنها تجريدية؛ انها ترصيعات فسيقائية (أو قاشانية) لسطح ما، ترسم بخطوط ومنحنيات تقارب الصفر في سمكها. ويتوخى في تنويعاتها الفسيقائية شيئا.

١ - هناك تغير في بعد واحد فقط، لكي يبرى المرء تدرجا زمنيا أو تسلسليا يتحول فيه ترصيع ما من شكل الى آخر بالتدريج.

٢ - في كل مرحلة يجب أن يتألف المخطط من ترصيع منتظم في السطح (أي ينبغي وجود خلية - وحدة - يمكن أن يضم إليها عدد لانهاضي من الخلايا المرء سطح بكامله).

ويعترف وليم هف بأنه تأثر في العام ١٩٦٠ بالترصيعات الخشبية لبريس كورنيليوس إيشر، تحت عنوان «نهار وليل». في هذا النموذج تتحول أشكال من الطيور القاشانية أو الفسيقائية تدريجيا (إذا نظرنا إليها نحو الاسفل) الى أن

وبدأت زخارف قصور الحمراء في غرناطة تجتذب انظار واهتمام العالم بصورة خاصة منذ كتب عنها الدبلوماسي الأمريكي واشنطن أيرفنج في النصف الاول من القرن التاسع عشر. أما على الصعيد الفني التشكيلي فربما كان مورييس كورنيليوس إيشر، الفنان الهولندي، أول من حاول تطوير فن الزخرفة، بعد زيارته قصور الحمراء في العام ١٩٣٦. وقد اتسم أسلوبه منذ تلك الزيارة بالجمع بين الواقعية المفرطة في دقتها والانطباعات البصرية الخداعة. فجات أعماله تصويرا لأمساخ غير متوقعة لأشكال عجبية متطورة عن أشكال هندسية.

كانت لدى إيشر رغبة لتوسيع الأفق المحدودة في الأشياء المسطحة. فمتذ الفنان الايطالي جيوتو في القرن الرابع عشر بدأ الفنانون بخلق انطباع من العمق على الشيء المسلح (كالورقة، أو الجفافة، أو اللوحة)؛ لكن للبداية الفنية هذه التي ترقى الى أيام عصر النهضة الإيطالية لم تذهب بعيدا بما فيه الكفاية، بالنسبة لهذا الخيميائي. كان إيشر مسكونا بهاجس الوقوف على طاقة التناظرات العمودية، التي من شأنها أن تحقق عمقا أكبر ونظرات متعددة في الصورة الواحدة، وفي بعض الحالات يمكن استعمل أكثر من نقطة تلاقش واحدة في الصورة. كان يريد أن يرهس على أن السطح ذا البعدين مؤهل لأن يترك انطبعا بأبعاد وإيحاءات أكثر مما كان عليه الحال في الماضي.

ان التأمّل في أي من أعمال إيشر أشبه بولوج عالم آخر، حيث تتزعزع جميع أساساتنا الصلبة ويحل محلها أبعاد فضائية جديدة. وهذا يتعكس في عله الذي يشتمل على السمك، والعظايا، والطيور، والبحر، والمناظر الطبيعية، منعكسة على الماء أو في المرايا. ولطالما يبدا بأشكال هندسية صلبة، ثم يتدرج بها في الصورة نفسها - لتستحيل الى كائنات حيوانية، وقد تستحيل هذه الكائنات من صنف الى آخر: من سمك الى طيور، من سبيل المثال. وهذا كله جاء بعد زيارته قصور الحمراء في العام ١٩٣٦ التي كانت بمثابة نقطة تحول في رؤيته الفنية، كما سبقّت الإشارة الى ذلك.

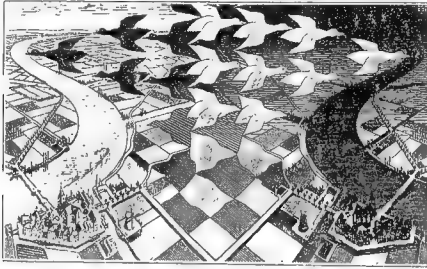
ويتسمال دوغلاس هوفستاتر في كتابه (ماجيكال ثيماس: البحث عن جوهر العقل والشكل): ما الفرق بين الموسيقى والفنون البصرية؟ ويرى أن الفرق يكمن فيما يحدوه يعامل الزمنية. فالنوسيقى تستند بالأساس الى عامل الزمن؛ أما الفن فلا. وبكلمة أدق، أن الموسيقى تتألف من أصوات ينبغي أن تؤدى وتسمع في تسلسل محدد وبسرعة محددة، من هنا فإن الموسيقى ذات بعد واحد؛ انها مرتبطة بإيقاعات وجودنا. أما الفن فعلى العموم ذو بعدين أو ثلاثة. ونادرا ما نجد أعمالا فنية

إطار الاشكال الهندسية البحتة.

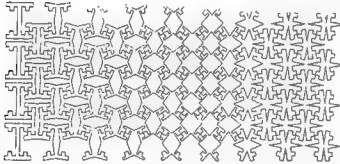
إن الزخرفة الكلاسيكية ، بما فيها من تناظر تام، عربية كانت أم سواها، تعكس الامتثال للنظام والوحدة المطلقة والكلمة الواحدة أما التمرد على النمطية في الزخرفة ، كما حاول موريس كورنيليوس ايشر منذ الثلاثينات من قرننا ، وتبعه آخرون في عصر الكمبيوتر فيعكس تعاملا على النظام والتماثل والامتثال، ونزعة ذاتية حرة، مستقلة . لكن هذا التمرد على نحو ما نشاهده في بعض النماذج، لا يبدو فوضويا بقدرما ينطوي على شيء من التنويع على الجوهري.

تصبح على شاكلة البقلاوة. لكن واقع الحال هو للعكس ، إن الاشكال المستطيلة في أسفل الصورة، تتحول الى أشكال ذات بعد ثلاثي . وتتحول الحقول الى طيور بيضاء وسوداء تظهر على مستوى جديد ، وهي تطير فوق خليط من الحقول في السماء فنحن نرى هذا طيورا سودا تطير باتجاه الضوء، ضوء النهار في حين تطير الطيور البيضاء باتجاه سواد الليل . وكل شيء يبدو كأنه يخرج من المربعات الزمادية، ثم أن هناك تناظرا عموديا في الصورة بين الأبيض والأسود.

والفرق بين ترسيمات ايشر وهف، ان الأولى تشتمل على اشكال حيوانية بصورة عامة، في حين يصر هف على أن يبقى في

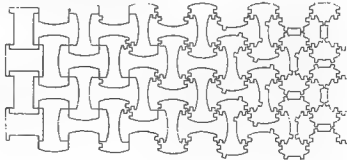


ليثوغراف للفنان ايشر بعنوان (نهار - ليل) (١٩٣٨).



تنويعات غير متجانسة على زخرفة شرقية ، تصميم فرانسيس أودونيل - انتجت في ستديو وليم هف (١٩٦٦).

استبان عجلة طائشة، تصميم
الان لارسون - انجوت في
ستوديو وليم هف (١٩٦٣).





حوار مع الناقد المسرحي : عبد الرحمن بن زيدان المسرح وجودا حضاريا

وفعلا إنسانيا حياته تكمن في التواصل والتغيير

أجـراه : هيثم يحيى الخواجة *

على أن يكون لها لون وصوت وهوية المحلي للوصول إلى العالمي، لا لإلغاء التواصل بين الثقافات الإنسانية، أو الرفض المجاني لها... الخ

إن هذا الحوار الذي نشره يطرح أسئلة عديدة تفتح مجالا للنقاش والحوار العميق الذي نهدف إليه.

* ما رأيك بمن يطرح الفرجة كبديل عن المسرح الأرسطي بغاية تأصيل المسرح العربي؟

— هذه الدعوة، جاءت في الأساس، بهدف مراجعة العلاقة القائمة بين المسرحيين العرب، والمراجعيات المسرحية الغربية، ولوضع هذه العلاقة على محك التجربة المتطلعة إلى تجاوز

يتميز الناقد المسرحي الدكتور عبد الرحمن بن زيدان بدعوات حارة وواعية للذهوض بالمسرح العربي، ودفعه نحو التطور والعمق.

وهو عندما يطرح آراءه يطرزها بجرأة وفهم لديناميكية المسرح المغربي خاصة والعربي عامة، بعيدا عن الانفعالية والتوقع أو التشنق في أبواب مسدودة، وقنوات أغلق فتحاتها التكلس والجهل. إن دليلنا على ما نقدمه هذا الحوار الذي يتضمن طروحات نجم بأهميتها: فهو مثلا يدعو إلى الفرجة يؤكد

* كاتب، وناقد مسرحي من سوريا.

السرحة الأرسطوي. وبناء المغاير وفق الخصوصيات التي يتميز بها التراث العربي من فنون شعبية، ومحكي شعبي واحتفالات وظواهر مسرحية هي أساس الفرجة العربية الأصلية.

وفي نظرنا أن القطيعة المعرفية، وبتر العلاقة مع نظرية الدراما الارسطية مسألة فيها نظر، ذلك أن مشروع كتاب «فن الشعر» يظل المنطلق لكل النظريات المسرحية الغربية التي انتقلت معه، أو اختلفت، حول مفهوم المحاكاة ووساطها، وحول وظيفة وطبيعة التراجيديا، وحول الانواع الأدبية «الدراما» والشعر الغنائي، «والمحكمة»، إنه مصدر كل الدراسات التي جاءت بعده لفتناول موضوع البلاغة والنقد وتشرح الدراما.

ربما ترجع هذه الدعوة إلى سوء فهم لما يطرحه أرسطو، سوء فهم هدفه النظر إلى الأسماء، دون التعرف على التحول والتطور الذي مس نظريات الدراما من أرسطو إلى برتولد بريخت وأوجست أوبول، وانطوان أرسطو، وجوزيف شاينا وبرتروك وغيرهم.

الزاوية التي يمكن النظر منها إلى هذا الطرح هو أن النقاد والمنظرين المسرحيين العرب أرادوا تاصيل المسرح العربي من فراغ، ومن غياب المسرح عن تاريخ الثقافة العربية، فصاؤوا تحويل هذا الغياب إلى حضور ممثلي بالتوجه إلى رفض كل ما هو غربي موروث أو وافد أو مترجم؛ إن القطيعة هي انعزال عن قانون الحياة الذي هو الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثير، والجواب والسؤال والتسؤل؛ إنها حوار العسم الذي يؤدي إلى ضياع التواصل والفهم والافهام.

إن هذه الدعوة — عندما نضعها في سياقها المعرفي والتاريخي والفني — نجدها مع رواج المسرح الملحمي، واتساع رقعة حضوره في السؤال النظري الذي سكن المسرح العربي، تتخذ موقفا معاديا للمسرح الأرسطوي، لأنه — مسرح يقوم على التطهير والاندماج والإغراق في الايهام، وبديله هو كسر الايهام المسرحي، وإعادة بناء الكتابة «الدرامية» وفق التقريب والمحاكاة، ووفق أيديولوجية مادية جدلية تجعل من المسرح أداة للتغيير، وليس أداة للمحافظة على الكائن والمسيطر دون البحث عن الحتمي.

بين رفض المسرح الأرسطوي وبين البحث عن فرجة عربية لتاصيل المسرح العربي، ظهرت دعوات، وبيانات وتجارب مسرحية، يتفاوت مستوى حضورها المعرفي والفني، وتختلف أسئلتها وأجوبتها حول أطروحة هذا التاصيل، ولعل أهم ما يوحد خطوات البحث في هذه التجارب هو العمل على تحقيق الغايات التالية:

١ - تغيير أسلوب وطريقة كتابة النص الدرامي العربي، وذلك

بالاعتماد على خلقة السائد، والاعتماد على الظواهر المسرحية العربية، لجعل الخطاب المسرحي العربي، يراعي للتلقي العربي بخصوصياته النفسية والإدراكية وحتى الإيديولوجية.

٢ - إنجاز فرجة فيها لون وصوت وصورة المحلي للوصول إلى العالمي، وهي بهذا المعنى لا تجعل الفرجة تقوم على الرفض للجاني للثقافات الإنسانية، أو الإلغاء النهائي للتواصل بين الثقافات، لأن أرسطو أو الغرب بتناسقاته وصراعاته وثقافته، بإيجالياته ويسليياته، حاضر فينا وبيننا، وما علينا إلا أن نعتك القدرة على طرح السؤال النقدي على أنفسنا وعليه كي نستوعب مدى قدرتنا على إدراك مكونات هذا الآخر كي يكون ثقافتنا وحوارنا حضاريا وإنسانيا متكافئا بعيدا عن التقسيم الاستعماري القائم على الثنائية الضدية، قومي مقابل ضعيف، ومنتج أمام مستهلك، وشمال وجنوب، وعالم متقدم وآخر متخلف.

٣ - رصد مكونات العقلانية العربية في ضرورة الفعل الثقافي والسياسي العربي وجعل رؤيا الفرجة انفتاحا على المستقبل وليس انغلاقا في هذا العالم.

لقد ذاب المسرحيون العرب على الوقوف ضد الثقافة التي قهرتها فسلبت منا مكونات وجودنا، واليوم صارت الدعوة في هذا السياق أكثر إلحاحا لتاصيل المسرح العربي بلغته ومفرداته ووعيه الجمعي والفردية بعيدا عن كل احتواء يحول دون الدخول الحقيقي في زمن الحداثة العربية، إن الصحيح هو ألا نتحدث عن حداثة مطلقة، أو تاصيل مجرد، أو حوار دون شروط، لأن الأفضل في البديل هو أن نستوعب أرسطو وبوالو وشكسبير ومولير وبرناردشو وبوينسكو وكل المذاهب والتيارات والتجارب المسرحية الغربية إذا ما أردنا تطوير مسرحنا بعيدا عن كل شوفينية أو عزلة وانعزال قاتل، لأن الشوفينية تعني تعجيب الإنسان في المكان والزمان، ليصير جزيرة منعزلة عن الحياة وعن التواصل، جزيرة مفصولة عن الأخذ والعطاء.

ليس المسرح وجودا حضاريا وفعلًا إنسانيا، حياته تكمن في التواصل والتغير والتغيير، وممات هذا المسرح هو مصادرة فعل الاختيار والاختلاف والكشف عن جوانبة الإنسان بالدهش والغريب والعجائبي؟

إن البديل بدون هدف وأصل ومرجعيات واضحة لا يعني سوى التفتت الذهني والتبعية التي تعيد ما قيل وما يقال في أصالة مزيفة هي للاستهلاك الآني مصنوعة تلبي الطرقي والزائل لا ترتبط بالجوهر في رحم المجتمع والإنسان والكون.

✽ أين يقع النقد في مسيرة المسرح العربي؟

— بالرجوع إلى تاريخ النقد العربي، نجد أن ما كان يملك شرعية الوجود والقراءة والكتابة عن الإبداع هو نقد الشعر بكل تلويناته وأدبائه وأصواته التي توزعت بين قراءة المعنى — تارة — وبين قراءة المبنى — تارة أخرى. هذا التقدماس سلطه على الإبداعية العربية — في الشعر — كما أن هذه الإبداعية نحتت لنفسها مكانة هامة في سيروية هذا النقد، فجعلت منه مرآة لها، وجعل هو نفسه ووجوده صورة ونسخة لما في هذه المرآة.

ولعل أهم ظاهرة تلفت النظر — في هذا التاريخ — هو غياب ممارسات إبداعية أخرى — كالرواية والمسرحية — مما أهل الشعر أن يكون الموضوع الأساسي الذي يشتغل عليه هذا النقد حين يقتحم مقاروه ومسالكه، وحين يكشف عن صورته الشعرية مبرزا بلاغته ونظمه وشعريته، دون تحريض الكتابة العربية على الدخول إلى اجناس أدبية أخرى. وهذا هو السبب الذي أحال نقد الشعر مركزاً، وجعل باقي الاجناس الأدبية وهي في تكونها هامشاً لاهتمامه وعنايته، إنه النقد الذي يبتعد عن هذه الاجناس / الهامش ليحكم — أكثر — العلاقة التي تجمعها بالشعر / المركز سواء كانت علاقة توافق أو تضاد، أو كانت علاقة رفض أو قبول، إنها الجدلية التي تقدم صورة التراكم والتقاليد الاصلية التي وفرتها الشعر لحمايته داخل الثقافة العربية، فمرة يكون وراء ثورة النقد وتطوره ومرة يكون سبباً في تحفيز ذاته على تحقيق السبق والطليعة فيكون أمام النقد وليس خلفه، وهذا بعكس المسرح الذي يعد طلائعاً على الثقافة والمجتمع العربيين، ويعد مقامرة إبداعية يتأرجح وجوده بين الوجود بالقوة والوجود بالفعل، وهي نفس حالة النقد المسرحي.

إن الحديث عن النقد وموقعه في مسيرة المسرح العربي يفرض — بالضرورة — الكلام عن المسرح كموضوع لهذا النقد لأن تحديد الموقع معناه الإقرار بوجوده مواقع لها اعتبارها وقيمتها وتراكمها في صيرورة المسرح العربي، معناه كذلك إثبات وجود موجود في هيئة يتراثها الإنسان لهذا الوجود دون شك، ودون سؤال أو تهميش.

لنتحدث عن موضوع هذا النقد وتاريخه:

إن تاريخ المسرح العربي — أمامه وليس خلفه، وتجاريه للماضية — محدود ومحدود السنوات، وتجاريه الآتية والحالية مفتاح لوجوده المستقبلي، ووجود هذا النقد، فهي أفق لهذا التاريخ الموقل، وهي عنوان الماضي والآتي، وصوت اليوم وما يعد اليوم، وحقيقة الجوهر وليس العرض، إن المسرح العربي يعيش — مع كل تجربة — مخاض ولادة جديدة — نقول عنها إنها الولادة المشتبهة، والعالم المحطم به، مع هذا المخاض يعاني

— هذا المسرح — صعوبة إعطاء الهوية لذاته وأصوته ولجمهوره، لأنه يعيش توزيعاً بين الهناء والهناء، ويحيا صراعاً حضارياً من أجل إثبات الذات، ورد الاعتبار لهذه الذات بوعي تاريخي يحفز على الكتابة المثقفة، ويحفز على اللقاء والاختلاف حتى تصير الذات وهذا الصوت، وهذا الجمهور منتعياً بالمسرح إلى الظاهرة الحضارية الحيوية التي تؤكد حيوية الإنسان والمدينة، مثل هذه الهواجس كانت تشكل — مع كل لحظة ملامح المسرح العربي، وكان المبدعون المسرحيون فيها — من مارون النقاش إلى رياض عصمت وعزالدين المدني، والطيب الصديقي، وسعد أرشد ويسري الجندي وعلي عقلة عرسان وفرحان بلبل وممدوح عدوان وخالد محيي الدين البرادعي وجمال خوري وروجي عساف وسعد الله ونوس ومحمد سكين وعبدالكريم برشيد وغيرهم من المبدعين يذافعون عن مشاريعهم وبراهم التي تحركها قوة الملاحقة مع الذات، ومع الموضوع لانتاج لم يتم انتاجه، وإبداع المتميز والمختلف بعيداً عن الاقتباس أو التوفيقية الماكرة، أو الترجمة الرديئة، أو الأخذ من الغرب دون تمثيل أو استيعاب لطبيعة الظروف التي تنتج — وعيها الخاص في إطار زمن وعلاقات مادية معطاة.

من هذا التنوع بين المبدعين، وضمن البحث عن إمكانيات تأصيل المسرح العربي بلغته وذوقه وموضوعه، انطرح قضية قراءة هذا المسرح الذي حرض النقد على تحريك اهتمامه بهذا الشكل وبموضوع كتابته لرصد خصوصيات ممارسة أدبية وفنية لم يلقها الذوق العربي لسببين.

١ - تناقضها الصارخ مع الظواهر المسرحية العربية الأصلية التي صارت هامشاً تحت تأثير وضغط ثقافة المركز — مما أعطى للشكل العربي حضوراً قوياً حال دون تطوير هذه الظواهر وفق حاجات ومتطلبات المجتمع العربي وتطوره.

٢ - غرابة هذا الشكل الغربي — عن تاريخنا ووجداننا، الشكل الذي كرس تجارب مصدرة في الثقافة المسرحية العربية حتى تم اعتبارها المثل الذي يجب اتباعه والتقليد بشروطه، وعدم الخروج على تعاليمه.

بين التناقض والغرابة لم يستطع النقد المسرحي العربي أن يمتلك أدواته الإجرائية، ولم يتمكن من الدخول في منظومة الفرجة من أجل تقديمها وتفكيكها وإعادة تركيبها وفق منظومة فكرية وفنية متماسكة ومتسجمة يقوم انسجامها على الخلفيات الثقافية والمعرفية التي تقرّ المسرح بالمسرح، وليس بأدوات خارج هذا المسرح.

إن موقع المسرح — عندنا في الوطن العربي — يتحدد بإشكالياته — أولاً — ثم بإشكاليته وجوده — ثانياً. وموقع النقد

نفسه يتحدد بموقع المسرح وبالهئية التي يوجد عليها هذا المسرح، ثم بعلاقة هذا النقد بأدواته وبالمناهج النقدية التاريخية والاجتماعية والايدىولوجية والبنوية والسميائية والتفكيكية.. وإغفال هذه العلاقة الجدلية بين الموضوع - المسرح بطريقة تلقية إنما يعني إغفال هذا الصراع بين مسرح يريد تأسيس خطابه داخل المسرحية والمسرح، وبين نقد يسعى الى رصد حركته والتحكم في ميكانيزماته لمقاربة حركية للتأسيس، وكشف ثابته في زمن يدعو الى التغير والتحول والاضافة النوعية للثقافة الإنسانية وليس البقاء على الهامش وفي الظل.

لقد جرب النقد المسرحي العربي كل الإمكانيات التي تسعفه بفهم هذه الحركية وهذا التأسيس.. إلا أن تجريبه كان أحيانا أو في غالب الأحيان ينطلق من فراغ، لغياب الثقافة العميقة والإحاطة الشاملة بالمناهج النقدية المسرحية، مما ترتب عنه غياب المصطلح النقدي المسرحي عندنا الذي يمكنه قول كلامه بفاهيم محدودة تعرف كيف تضيق دلالته.

إننا ومن بداية المسرح العربي المفترضة (سنة ١٨٤٨) الى عام ١٩٩٢، ونحن نبحث للنقد المسرحي العربي عن موقع، ونستمال بإصلاح، إذا كان هذا التراكم النقدي موجودا فأين النقاد؟ أو بتعبير آخر إذا كان النقاد موجودين فأين هو هذا النقد؟

الإجابة الصحيحة هي أننا لا نملك نقادا متخصصين يضغطون بهذه المهمة، وغياهم أدى الى اختلاط الحابل بالنابل في التراكم الذي نتصور عليه في مجال النقد المسرحي. فباستثناء بعض الكتابات التي أعطت لنفسها تميزها، وفرضت على خطابها كل هبة وجلال يراعيان طبيعة ووظيفة هذا المسرح فإن السائد هو الكتابة السريعة الجمالة التي احتلت المواقع الهام في مسيرة المسرح العربي، إلا أنها لا تمارس أي تأثير على المسرح، ولا ترقى الى القيام بدور المحرض والمحفز لهذا المسرح على تغيير أدواته ومناهجه وأسلوبه لواءة التطور السريع الذي تعرفه التجارب المسرحية العالمية.

عندما نتحدث عن الموقع فإننا لا نعني ثبوتية الحالة، أو الحديث عن الموقع الذي يصير مؤسسة ترسم للمسرح النهج الذي يجب اتباعه في الكتابة، لأنه لو أصبح الأمر كذلك فإن هذا الموقع الثابت يصير ايدىولوجيا تصادر المتخلف عنها وتكرس ما يتطابق مع منظورها ورويتها للعالم.

إن الموقع معناه هو الالموقع، معناه هو إزالة الحدود بين الاجناس الأدبية والفنية، والاستفادة من كل الأدوات الإجرائية والتقنيات التي نحصر بها المسرح من المسرح. ليتحقق هذا المشروع المسرحي والنقدي الذي وضع لبناته كل من د. عز الدين

اسماعيل، ود. علي الراعي، د. ابراهيم غلوم، محمد الديوني، وفاروق أوهان، ود. محمد يوسف نجم، د. عبدا الله أبو هيف، وخالد محيي الدين البرادعي، وفؤاد دوارنة وغيرهم من النقاد الذين صارت كتابتهم ذاكرا للمسرح العربي، فكان أول صوتها ضمن الأصوات التي تكون التجربة المسرحية العربية، فكانت لها مسيرتها التي توازي أو تتسق مسيرة المسرح العربي، وهو ما يبرز في التنبؤات العربية للمسرح عندما بدأ السؤال النقدي يحرك ثبات هذه المواقع، هادفا الى استعجال العدم بالوجود، والتقليد بالتحديد والسكون بالحركة، والإتياع بالابداع، لأن النقد صار إبداعا على إبداع، وكتابة فوق كتابة كلاهما دال على المعرفة والإحاطة بموضوعه وإشكاليات هذا الموضوع وهو ما يؤكد أن النقد المسرحي العربي لم يعد محايدا يشغل دون أدوات. لقد بدأ يسعى الى توفير معجمه المسرحي الجديد ليتجاوز المعجم السياسي والايدىولوجي الذي كان أكثر وضوحا ما بعد الخمسينيات. إلا أن هذا السعي تحف بعض المخاطر الناتجة عن التعثر الذي بدأ للمسرح العربي يعرفه بعد التسعينات.

✽ **ما وجهة نظر المسرحي عبدالرحمن بن زيدان بأزمة المسرح، هل هي أزمة نص؟ أم مخرج أم جمهور؟**
أم ماذا؟

- منذ أن ظهر المسرح العربي كممارسة في كتابة النص الدرامي وفي إخراجه وفي تلقية وهويته أزمة بنوية تحيل على نفسها - أولا - كممارسة تريد أن تعدد مفاهيم تجريبها، ثم أنها تحيل على أسلوب العمل الذي يحول الكلمات والحوار والإرشادات المسرحية الى فعل متحرك فوق الركع يمتلك رموزه وعلاماته ودلالاته في تركيب تواشبهت به وفي رؤية المبدع. تتجلى هذه الأزمة البنوية في المفهوم الذي كان ينتج هذا النص الدرامي وهو غالبا ما كان مفهوما يقف عند الفهم المحدود للمسرح ككتاب ولا يتعمده الى ما هو فني وجمالي، هذا المفهوم لم يستطع التخلص من هيمنة الذاكرة الشعرية على الكتابة للمسرح، ولم يستطع التخلص من المهرمات التي كانت تسد المنافذ على الكتابة لولوج عوالم الكتابة كدوار فيه حوارات يربط فيما بينها فعل المسرح وليس فعل الشعر الذي هو التحويل في الصور الشعرية والبلغائية التي تنتج نصا ينطق فيه صوت الشاعر في المونولوج جليا أو مخفيا يتحایل بلعبة الضمائر كي يتحدث عن الأنا وليس على النحن.

إن هذه الذاكرة الشعرية العربية التي اصطدمت بالمسرح الغربي لم تتمكن من تحويل الصدمة الى فعل وأع يمتلك المفاهيم ومكونات الممارسة المسرحية الغربية عبر العصور، لأنها ذاكرا

انفلتت - مرحليا - من ماضيها لتؤسس هذا المسرح لكتبتها عندما عادت الى مرجعياتها في الواقع، وفي التاريخ، وفي الإبداع أعادت للشعر مركزيته، وأكثت هامشية المسرح لأنه متناقض مع طبيعة مجتمع لم يتحرر من عقدة التبعية وتحريم الخوض في الجنس، والسياسة وأمر الدين. وهذا ما ترتب عنه: تكريس اللغة الأدبية في المسرح، والحفاظ على سلطة النص سواء المقروء أو ذلك الذي يصير حياة فوق الركح، وهذا كان يتم على حساب الجسد كمدنس لم يستطع المخرج العربي استنطاق ميثافيزيقا هذا الجسد لجعله علاقة دالة على ثوابت الإنسان ومتغيراته وفق الثنائيات الضدية التي تتحكم في الصراع بين الأنا والمجتمع بين الأنا والآخر، بين الأنا والأسئلة الميتافيزيقية التي سكنت الإنسان منذ الخليقة ولزالت تمرره الى الآن.

إن المسرح كتابة متعددة وليس كتابة فردية، والإبداع فيه إبداعات لها أدواتها وتقنياتها وصنعتها وأسرارها التي لا يعرفها إلا الضالعون في العلم، وفي إدراك كنه المسرح كلفسة وعلّم وفن ورؤية للعالم. وإلغاء أي مكون من مكونات المسرح يبدل على أن الظل ليس في هذا المسرح وإنما هو في ممارسي المسرح، وإن النقص لا يوجد إلا ضمن هذه الأزمة البنيوية التي تتعلق بالمفاهيم السائدة حول المسرح، وترتبط بعقوف المجتمع من حرية القول والفعل والمخاطبة والاختلاف.

إن المسرح فعل جماعي وظاهرة حضارية، أراد لها المسرحيون العرب أن تكون التعبير الحر للإنسان الحر في الوطني الحر، لقد أراد الرواد استنباتها بدافع من الخطاب النهوضي الذي طرح العلاقة اللامتكافئة بين العرب والغرب، وهو ما مكّن كل الكتابات المسرحية من استنبات الظاهرة المسرحية العربية بمقومات تراثية للدفاع عن الذات أمام قوة وتقدم الغرب.

كانت مظهرات الأزمة تظهر أولا في نص المؤلف باعتباره مشروع العرض، أو مشروع الفرجة التي تتحقق التواصل والوجود في زمن يلتقي فيه نص المؤلف بنص المخرج ليحقق نص الجمهور. وبالإرجوع الى كل النصوص المسرحية العربية سنتفك أمام الحقائق التالية :

- ١ - هذه النصوص لازالت تبحث عن أسرار الكتابة الدرامية، فلا تنقف إلا على معلوما ومعروفها وسهولها.
- ٢ - أنها نصوص لا نجد فيها مشروعا يقدم فوق الركح لأن جل الذين كانوا يكتبون للمسرح هم مؤلفون وليسوا مخرجين.
- ٣ - إن المفهوم السائد في كتابة النص هو المفهوم المعزول عن صيرورة وتنامي فعل الكتابة في الغرب.
- ٤ - أن الشعور بالنقص في كتابة هذا النص هو الذي دفع بكثير

من الكتاب والمؤلفين إلى تجريب الكتابة وفق المنظور الواقعي أو العنسي أو الطبيعي أو الرمزي، الذي يجرب لتأسيس فعل ناقص يبحث عن الكمال.

٥ - الدعوة إلى إلغاء الكلام والنص الدرامي واعتماد نص المخرج.

هذه الحقائق تقدم لنا حقيقة الكتابة المسرحية كنه أصبي، وتنقلنا إلى الحديث عن المخرج كمبدع شأن لهذا النص لأنه لا يستلحق ملفوظ النص - فقط - وإنما يؤثّر فضاءها جماليا لتكون عملية التثنية والمشاهدة بليغة في أبعادها، محقة مسرحيتها كما تحقق القصيدة شعريتها عندما يتم خلقها، أي أن عملية الإخراج قد تمكنت من التحكم في خصوصيات المسرح لانتاج خصوصيات العرض المسرحي أدبيا وفنيا وجماليًا، حيث الصمت لغة، والحركة لغة، والرقص لغة والنور والظلمة لغة، أي أن كل ما في الركح، يشعر المتلقي بلذة هذه اللغات التي صارت هي الكلام الذي يتكلم عن وحدة العرض في الرؤيا التي الحركة وفي الدهشة التي تدهش بعوالم وفعل هذا الكلام. إلا أن المخرج المبدع عندما وفق هذه المعطيات لم يتمكن من الإعلان عن صوته - لأنه - وإن كان مندركا لبعضها - فإنه يلغي بعضها الآخر، ولا يعطي أية قيمة إلا في الحديث الذي يكون على هامش العرض أو موازيا للعرض أو بعد العرض.

إن المسافة بين المؤلف ونص العرض تبقى قائمة، وتزيد اتساعا كلما استحضرنما النظريات المسرحية العربية التي كانت تدعو إلى تأصيل المسرح العربي، وتأصيل مفرداته، وفرجاته انطلاقا من التراث العربي والتاريخ العربي والمخي الشعبي، والوعي الجمعي الذي يعطي للممارسة المسرحية حيوية تحمل ديمومة اللحظات في سؤال المبدع حول مكونات الكتابة الأدبية والسينوغرافية، هذه المسافة لا تعني إلا أن قطبي الكتابة للمسرح على طريقتي نقض، المؤلف في واد والمخرج في واد آخر. وهو ما تتمثل صوره في نجاح النصوص المؤلفة للقراءة أكثر من نجاحها للعرض وأن إمكانات تقديمها تظل محدودة لأن الحلقات الضائعة في الكتابة قد تضعيف الفرصة على المخرج كي يملأ هذا الضياع بإبداعه الخاص.

إن كتابة النص الدرامي تبحث عن إمكانات التحقق، والمخرج يبحث عن تحقيق الإمكانات لإنجاح عرضه، والجمهور ينتظر هذا الموعود حتى يقبض في المسرح على اللحظات الهاربة منه في الواقع ليرى نفسه وواقعها بما هو ملفوظ ومرئي ومسموع وميموس، وهذا ما جعل المخرج العربي متورعا إما بين صناعة الفرجة كما هو الشأن لدى الطيب الصديقي، أو إبداع الفرجة انطلاقا من نص ينتمي إلى المسرح كما فعل قاسم محمد أو عوني الكرومي أو فواز

الساخر وأسعد فضة والمنجي بن إبراهيم وسيمر العصفور وكرم مطاوع وجواد الأسدي وفؤاد الشطي ومحمد البليهي ونادر عمران وخالد الطريفي وغيرهم ممن كتب نصا سينغرافيا أعطى للعرض حياته الخاصة.

إذا كان التوافق أو التقاطع أو القطعية موجودة بين المؤلف والمخرج فإن الأزمة تشمل المتلقي العربي أي الجمهور بذوقه المتعدد، وإدراكه وعقله وفكره فيصير هذا التوافق أو التقاطع أو القطعية منعكسا على الجمهور العربي الموجود أو المفترض، لأنه جمهور موزع بين الخصوصيات الاجتماعية والسياسية لكل فضاء ثقافي وجغرافي وماخوذ بوظيفة هذا المسرح سواء كانت وظيفة تجارية محضة تمتص غضبه فترحه بالشعارات السياسية والخطاب الهادف للواقع بعروض استعراضية غارقة في المتعة الجنسية التي تخرص على نسيان الواقع المادي للدخول إلى المتعة الآتية التي تنسي الواقع وما يجعل به من تناقض وصراع وخلل، أو كانت وظيفة سياسية مباشرة أو غير مباشرة بشكل تنفيسي ساذج.

تؤدي مثل هذه الأعمال السهلة في الكتابة والإخراج إلى ما لا تحمد عقباه عندما تعتمد إلى تعليق ذوق المتلقي وتدريبه على تقبل السهولة والضعالة والاندماج في السلوك العام الذي تقدمه هذه الأعمال حتى ولو كان سلوكا يتناقض والذوق العام.

إن أزمة المسرح العربي هي أزمة مركبة ومعقدة فيها ما هو جلي وفيها ما هو مستتر وغير معلن عنه، وعندما نقول إنها أزمة بنوية فللتأكيد على أن المجتمع العربي لم يدخل زمن العقلانية، وإن السياسة المتحكمة فيه لا تنتج إلا مؤلفها لتلغي نقيضها. وإن البنيات التحتية التي تدعم وجود هذا المسرح غير متوافرة بالقياس إلى البنيات التحتية المتوافرة في كرة القدم وغيرها من الفرجات التي تكون متنفسا للجمهور العربي.

لقد أسهمت وبكل جرأة - كل دعوات النقد والجماعات المسرحية العربية إلى فك عقد هذه الأزمة، مقدمة مشاريعها لتحرير المسرح العربي من المؤسسة الفنية المسيطرة، إلا أن كل مساهمة - عندما لا تحقق مشروعها تصبح طوباوية، مثالية، لأن الواقع المادي والسياسي المتحكم يخنق أنفاسها حتى لا تستمر في الحياة المسرحية. اليوم نلاحظ غياب كثير من الفرق القومية عن الساحة، ونلمس بمرارة سكوت كثير من المسرحيين عن إعلان صوتهم، ونرى عزلة قوية مفروضة على العاملين في المسرح.

هل هي أزمة كتابة؟ أم أزمة اختيار؟ أم أزمة واقع؟ أم أزمة فكر؟

مثل هذه الأسئلة وغيرها هي التي تأخذنا إلى أقصى درجات الوعي بالأزمة الحديث عنها، أزمة بصيغة الجمع وليس الفرد، لأن المسرح العربي هو صورة الواقع العربي الذي يدخل بالجوهر الجاهل أزمة جديدة من المفروض أن تخرصه على مواجهة تغيير هذه الأجوبة لطرح الأسئلة حول الهوية وحول الآخر / الغرب، وحول التاريخ والواقع وموقف هذا الواقع من الإبداع شعرا كان أو رواية أو مسرحا.

هذه الأجناس الأدبية في علاقتها بالفكر وبالفلسفة تواجه اليوم صعوبات كثيرة يحرك دوليها، ويضبط خطواتها ويتحكم في أهدافها ومراميها النظام العالمي الجديد، والإعلام الغربي، والتكنولوجيا التي أعطت للصورة إمكانات الرواج والانتشار بدلالات محكمة بالرغبة في الهيمنة على العالم والإبداع والإنسان والزمن، وهو ما يعطينا الصورة الحقيقية للإطار الذي تتحرك فيه أزمة المسرح العربي الذي بدأ تحت ضغوط وسائل الإعلام يخلي مكانه للسلسلات والأفلام والصورة التي أصبحت سيدة الخطاب بامتياز، لكنها الصورة التي نستقبلها ونستوردنا من الآخر فنرى ذواتنا من منظوره ومن مصطلحاته فيها وبنا لأن الوطن العربي يملك التاريخ والتراث والبقول والفلسفات والإنسان، أما الغرب فيملك الأدوات التي ينهب بها كل هذه الخيرات ليبني زمانه ومستقبله من رامهن الواقع المادي والفكري والأدبي العربي المهرب من العرب لاجبارا لا اختيارا.

✽ كيف يعرفنا المسرحي عبدالرحمن بن زيدان عن حركة المسرح المغربي المعاصر، وما المشكلات التي تعترض طريقها؟

- صورة المسرح المغربي هي جزء من فسييفساء المسرح العربي، وهي مكون هام من مكونات تاريخ هذا المسرح من البداية إلى الآن، وطبيعته لا تختلف عن باقي التجارب العربية التي تمهرها نفس المحفزات ونفس العوامل التاريخية بطابعها الخاص.

والحديث عن المسرح المغربي معناه تناول التفرّد والتميز الذي يجعل من حركته ونتائج أكثر عمقا في أشد المراحل ثوراتا وسخونة وصراعا، فهذا المسرح وإن اختلفت أشكاله ومضامينه وخلفياته فإنه يتحدد بأبعاد تتألف - غالبا فيما بينها - لنتج خطباته ومواقفه بأبعاد يكونها الأيديولوجي والجمالي والفني كبؤر للتوتر تلقى فيها جميع الولادات التي ترتبط بالعالم بهدف إنتاج وعي بهذا العالم.

عندما نبحث عن تفسير لهذا التفرّد أو عندما نكشف عن أسرار ديناميكية الفعل المسرحي داخل هذا التفرّد، يستوقفنا

العامل التاريخي كفاعل أساسي في هذا التفرّد، لأن حجم الأحداث، وتفاعلاتها، والصدمة الحضارية مع الغرب والارتباط بالفكر القومي كانت وراء اعتمال هذه المكونات في موقف المثقفين المغاربة في مرحلة الحماية الفرنسية والاستعمار الأسباني على المغرب، وهو الموقف الذي صيغ في وعيهم التاريخي عندما جعلوا المرجعية الشرقية، وخطابها النهضوي وفكر اعلامها، والأطروحة السياسية، والنظريات الأدبية سبيل وحدتهم الى الوحدة مصرى على أن الفعلين الثقافي والسياسي لا يفترقان، فانتخب الوعي بهم في الشعر الوطني، وفي مسرح المقاومة، وفي باكورة النتاج القصصي فكان الطابع الذي يغلب على الكتوب هو الانطلاق من المحلي الوطني للوصول الى ما هو قومي، يتجل ذلك في الشعر الذي كان موسوماً بكتابات محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي ومدرسة الديوان، وأبولو، والرابطة القلمية، إضافة الى التجارب المسرحية التي كان بعضها يصل الى المغرب عن طريق بعض الفرق التي كانت تقوم بجولات في الوطن العربي فتحقق التواصل مع الشعب العربي، فزيارة فاطمة رشدي، ويوسف وهبي وانتشار المجالات المصرية بصعوبة جعل أقطاب الحركة الوطنية يكتبون مسرحاً يقوم على تمجيد البطولة العربية وذلك بتوظيف شخصيات تاريخية كرمز للحرية الوثقى التي توحد العرب من المحيط الى الخليج، لأن الاستقلال لا ينال بالتمني والتحرر لا يتحقق بالانتظار، والخروج من طور الجمود الى التطور لا ينجز بالقول دون الفعل.

في هذا الإطار تعددت المعالم الأولى للثقافة البديلة الموروثة من عهد الانحطاط وبدأت النهضة الثقافية تعلن عن ميلادها، فمن المنظور القومي بدأ بناء الذات من الداخل، فاعطيت لهذا البناء تيمات وأشكاله المنسجمة مع طبيعة المرحلة، ومن هذا المنطلق بدأ مسرح يقدم قضايا الانسان في نصوص إما مقتبسة، أو مكتوبة، أو مترجمة، وكانت اللغة العربية أساس الكتابة المسرحية لأنها الوجه القومي الحقيقي للتواصل الذي يواجه دلالات رموز اللغة الاستعمارية.

في ظل هذه الوضعية المحكومة بهذه الاختيارات لم يكن أمام رواد الحركة المسرحية المغربية قبل الاستقلال سوى إلغاء المسافة بين الفعل الثقافي والسياسي، ورفض كل تواصل ابداعي يصلح راهن اللحظة، ويدافع عن حالة الانبهار بمظاهر حضارة شكلها الخارجي يوحى بالإحالة والتسامح والعدالة، أما عمقها فحقيقته تحمل كل أشكال القهر والعنصرية التي تلغي سيادة الآخر ووجوده وماضيه وحاضره ليكون البديل قائماً على نموذج القوي المسيطر.

في خضم تفاعلات الذات بالآخر وبعد الحصول على الاستقلال السياسي عام ١٩٥٦ بدأ الفعل الثقافي في المغرب يتجاوب مع تحولات الواقع الجديد وبدأ المسرح يقتحم مجال الصراع الاجتماعي وامكانات التخلص من مخلفات الماضي.

يتجل هذا مسرحياً وكخلاصة لتجمع نماذج تجريبية في الكتابة المسرحية والانتقال والتكوين تحت إشراف فرنسيين، وبعد تنظيم المؤسسة المسرحية وتكوين فرقة التمثيل بدار الإذاعة أخذ المسرح المغربي يعدل مساره، ويغير أهدافه حتى تساهل متطلبات الواقع، وبدأ يقرأ هذه الخلاصة محاولاً جعلها خلفية غير مطن عنها يدفع بتوجه الجديد نحو الجديد.

لقد برزت فرق مسرحية «كالمعمورة» واضطلع رائد المسرح المغربي عبدالله شقرون في الكتابة للمسرح المغربي من منطلقات مختلفة كلها تصب في صميم الحركة المسرحية المغربية، وبدأ الاهتمام بالمؤسسة المسرحية المعاصرة التي احتوت الظواهر المسرحية العربية بين أحضانها، وكان لتوجيه الفرنسيين أندري فوازان ولوكا الأثر الكبير في تكوين الممثلين ونشر تقنيات الكتابة المسرحية بين المؤلفين، فكان لأحمد الطيب العلي، وفريد بنمراك، والطيب الصديقي وعبدالصمد الكتفاري ومحمد سعيد عفيفي والهاشمي بين عمر الأثر الكبير على صورة الحركة المسرحية المغربية، هؤلاء الذين صاروا - رغم هوياتهم - يمثلون ظاهرة الاحتراف في المسرح المغربي في مقابل مسرح الهواة الذي كان العلامة البارزة في الصراع الثقافي المغربي للأسباب التالية

١ - أنه مسرح، كان سياسياً حتى النخاع لأن الكتابة المسرحية لديه كانت تمنح مكونات ومقومات وجودها من قضايا التحرر في إفريقيا، والقضية الفلسطينية في بديها العربي والدولي، إضافة الى التزامه بمسألة حرية وحقوق الإنسان العربي.

٢ - إنه مسرح - رغم قلة الإمكانيات المادية - فإنه كان يقوم على التطوع الإبداعي وعلى الوعي التاريخي لأن جل العاملين فيه من الطلبة والأساتذة.

٣ - من هذا المسرح نبئت كل الأسطة القلقة التي أحدثت قفزة نوعية في طريقة واسلوب النتاج المسرحي.

هذا النوع من المسرح لم يكن يعيش على الجدل المغلق، والحوار الداخلي المسدود، بقدر ما كان يدعم الجدل المفتوح على كل التجارب المسرحية العالمية وعلى التراث العربي، وعلى رواد المسرح الطليعي العربي، فكانت النتيجة هي ظهور أسماء كان لها تأثيرها على الخطاب المسرحي الهادي وهو يرسم ملامح وجوده من واقع المحلي والعالمي، من هذه الأسماء محمد مسكين وعبد السلام الحبيب ومحمد شهرمان وبرشيد وأحمد

العراقي وعبدالحق الزوالي ومحمد البلهيسي ويحيى بودلال وعبدالقادر امبابو ورضوان احدادو، ومحمد الدحروش والحسن القناني ومصطفى رمضان، وعلى اختلاف مستويات هؤلاء المسرحيين فإن أعمالهم كلها تتخبط في بناء تميز المسرح العربي في الغرب بطبيعة تسير الى الامام تتعاصر الافق المشرق لتؤسس مسرحا - خارج الخط والنموذج الذي اراحت أن تتركه المؤسسات الرسمية.

بطبيعة هذا المسرح تظهر في البيانات النظرية وفي الكتابات النقدية النوعية التي تؤكد اطلاعا بعمق على المسرحين العربي والغربي بكل ما يثرخان به من تجارب ونتاج وعطاء. فهناك جماعة المسرح الاحتفالي وهناك بيان محمد مسكين «مسرح النقد والشهادة» وهناك المسرح الثالث وهناك المسرح الفردي للنوادرما وكل ما تقوم به هذه البيانات هو إعادة النظر في المؤسسة المسرحية، وفي مسألة التعامل مع التراث، بل تؤكد على زعزعة الوعي السائد في كتابة النص الدرامي لجعله متحررا من المسرح الغربي القمعي لإخراج المسرح من بؤس الجدران وجعله يتنفس في الهواء الطلق وفي الساحات العمومية كما كان الشأن عند الحكواتي والمداح والقال والسامر والمحظيات، أي في الفرجات الشعبية التي كانت تقوم على التلقائية والعفوية وهو ما عمل الطيب الصديقي على انتجازه في مسرحية «المغرب واحد» ومولاي إسماعيل، و«مركبة وادي المخازن».

إن المسرح المغربي كباقي المسارح العربية يعيش ركودا غير مقصود ويحيى في وضع اضطرابي وليس اختياري في هذا الركود. غير أن في هذا الركود - غير الملن عنه - ينفضح أمره حين ينطلق من المسرح الجاد شعاع الوعي ليقدم تصورا عقليا واعيا ينتقل من الذات الى مرجعيته لخلق كتابة تؤدي الى المعرفة الدلالية الإبداعية بمسرح يعبر عن وضعه العربي الزاخر، بعد تاريخ طويل مليء بالرضوخ والانكساعات، هذه المعرفة الباحثة عن نتاج مسرحي يمارس كُنْشَابَتِهِ في البحث عن الانسان في واقعية لها منظومتها وبناءاتها المتعددة التي تهدد المؤسسة أو تتجاوزها لتكون ذروة وظيفة هذا المسرح هي الوعي بهذه المنظومة وهذه البناءات.

ومع هذه القناعات استطاع المسرح المغربي أن ينتمي الى تجربة المسرح العربي بتوكيده للملاح على الجوانب التالية

١ - أن المسرح لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كانت له أفاقه النظرية السليمة.

٢ - أن تكون الكتابة المسرحية - بمستوياتها التركيبية والصوتية والدلالية - اختراقا مزدوجا للبيئة المسرحية والمخيلة المنتجة، لتحصل الكتابة التي تؤدي الى المعرفة

الحقيقية بطبيعة ومكونات المسرح ووظائفها التي تحركها لغة النص.

٣ - أن تجديد المسرح، وتجديد العالم لا يتأتان بلغة وأدوات ورؤية قديمة، وإحداث أي تحول فيهما يبقى رهين الصورة الجديدة التي يجعلها البدع عن العالم الذي يتغير حوله. بهذه العناصر يمكن أن نفسر تجاوز المسرح المغربي لما تقدمه هذه الصورة الجديدة - اليوم - والقديمة غدا، ونفسر في نفس الآن الطاقة الإبداعية الكامنة وراء الحركة المسرحية المغربية التي كتبت نصوصا مسرحية فيها تلثقي ثقافات وقراءات متنوعة للذات والتاريخ والمجتمع ولنظريات الدراما. فاستطاعت أن تمنح لذاتها شرعية الانتماء الى المسرح العربي، وتمكنت أن تروج نتاجها رغم غياب البنات التحتية لوجود مسرح حقيقي، وعزوف المثاقبي المغربي عن بعض عروض الهواء، خصوصا منها تلك العروض الغارقة في الغموض والضبابية والغناد الذي يلغي النص المكتوب، أو يكتب كتابا لا علاقة فيها بين الدال والدلول على المستوى التركيبي.

إنه وفي غياب بوصلة معرفية حقيقية تقي هذا النوع من التجريب من مزالق وسلبيات المخامرة الإبداعية بدون أفق يظل هذا النوع من الكتابة استثناء في الحركة المسرحية المغربية.

أما المشكلات التي تواجه هذا المسرح، فبعضها له علاقة بالسياسة الثقافية واختياراتها وتوجهاتها، أما بعضها الآخر فمرتبط بالتناقض الصريح بين الوعي النظري المسرحي، وبين ترجمة هذا الوعي الى فعل سليم.

إن ما يثير الانتباه في هذه المشكلات هو قدرة الحركة المسرحية المغربية على تجديد حياتها، وفك الطوق الذي يحول دون هذه الحركة. إنها كطائر الفينيق، كلما أوحى توقفها أو غيابه عن موتها إلا وتبعث لتأتي محملة بالإصرار على مواصلة العطاء. ورغم أن رواج المسرح الهوائي محدود، ورغم قلّة الإمكانيات فإن الوجه المشرق لهذا المسرح يظل العلاقة المميزة لما يقدمه المسرح المغربي العربي في أزمة كاستزما المسرح العربي، مرة تكون في الكم ومرات في النوع. مرة تكمن في التواتر بينه وبين المؤسسة ومرات تكمن في دخول المبدعين مرحلة اليأس أو التئيب، إنها الحالات والمتطهرات التي توحد المسرح المغربي بباقي التجارب المسرحية العربية على امتداد خارطة الوطن العربي.

✽ هناك تجارب مسرحية لائقة الحديث في مجال هذا الفن تنتشر في خارطة المسرح العربي، هل تنفضل وتحدث عنها على الأقل من البقعة المغربية؟ وما

رأيت فيها بفعل تواصلك مع الفرق المسرحية في كثير من المهرجانات؟

- لا يعني الحديث عن التجارب المسرحية العربية في صيغة الجمع والتعدد والاختلاف سوى الإقرار بالصيغ المختلفة التي تنتج أساليب وخطابات المسرح العربي. وتؤكد مدى هيمنة صفة التجريب على الكتابة المسرحية العربية، حتى أن هذه الصفة صارت لصيقة بالقطاعين الخاص والعام، بالهواة والمحترفين، كل من موقعه يتحدث عن تجربيته الخاصة، ويتكلم عن جديده وعن إضافاته التي جاءت بالفتح الجديد حتى أن هذه الصفة تحولت - في النهاية - إلى قناعات يخفي حقيقة الممارسة المسرحية العربية وخلفياتها باسم متأهة التجريب، فلا يقدم الوجه الحقيقي لأصالة هذا المسرح - إن كانت موجودة - أما إذا كانت مفقودة فهذه إشكالية تهدد ما حققه المسرح العربي من طفرات نوعية في الوعي بأدواته الإبداعية. وهنا يصير التجريب هدما بدون بناء، ونتاج بدون إدراك حقيقي لقيمة العمل وبأدواته، وهو ما لا يخفى على النقد المسرحي الموجود حين يزيل القناع من على المسرح الموجود فيصدر حكما يرى أن بعض التجارب المسرحية التي تدعي التجريب ليست علاقة صحة وعافية، بقدر ما هي حقيقة واقع المسرح العربي الباحث عن المسرح العربي داخل هذا التناقض الصارخ بين الجيد العالم والزبد الجاهل، بين الصادق والمذيع، بين السليم والعليل.

إن التجارب المسرحية - بكتريتها تستوقفنا وتغفرنا على تصنيفها وفق مقاييس موضوعية تقبل صحيح هذه التجارب وترفض زائفها لتستطيع الحكم على هذا الصنف بأنه لائق ومقبول، بمتقف ونحكم على ذلك النوع بأنه مرفوض وملغى لأنه بدون ثقافة بدون رؤيا بدون حياة.

هذه المقاييس نريد لها أن تتأسس على الأسئلة النقدية التالية:

- ١ - هل استطاع التجريب المسرحي العربي فهم واستيعاب النظريات المسرحية الغربية في كتابة النص الدرامي ونص العرض ونظريات التلقي حتى يستخلص من التفاعل أسسه النظرية، وقواعد الفنية دون السقوط في أحضان الغرب؟
- ٢ - في كتابة النص الدرامي ودون الحديث عن إعلام المسرح العربي هل استطاع الغرب التعرف على ما لدينا من تجارب ومطامير إبداعية خلقة؟
- ٣ - كيف يفهم المسرحيون العرب التجريب؟ هل هو الانبهار بالنموذج الغربي في الكتابة أم هو الانغلاق على التراث والظواهر المسرحية العربية ورفض الآخر/ الغرب؟
- ٤ - هل نملك نقدا متخصصا يطور أدواته حين يكون المسرح العربي قد طور إمكاناته الفنية والفكرية، أم أننا لم نصل بعد إلى مرحلة تأثير هذا النقد في صيرورة المسرح العربي؟

هذه الأسئلة تحتاج إلى وقفة متأنية تتطلب إجابات لا تعرف التبرع بالشعارات والمصطلحات لتخفي ضعف هذه الإجابات. إننا لا نغالي إذا قلنا أن رواج المسرح العربي في ضوء السؤال المطروح - وفي ضوء هذه الأسئلة يعرف نوعا من الاجتهاد والإضافات النوعية، هذا الاجتهاد وهذه الإضافات النوعية تظل رهينة محسبين، المحبس الأول يتمثل في محدودية رواج النتاجات المتميزة على طول الوطن العربي، أما المحبس الثاني فهو أن كثيرا من التجارب المسرحية التجريبية تنسقط في الفموس من أجل الفموس ومنها تستطيع خلق الدلالات الكافية لتبلغ خطابها المسرحي وهو ما حول هذا الفموس صراغا وهرجا ومرجا لا يعرف النظام والتنظيم والإلغاء النفاذ والفوضى من بنية العرض المسرحي.

ربما سيكون الحديث بالبنماذج هو أفضل الطرق لتوضيح صورة الواقع المسرحي العربي، ولإعطاء هذا التوضيح مناه في الفعل الثقافي المسرحي، فهناك تجارب تقدم جودتها على أنها نموذج المسرح الطبيعي العربي - بعد أن تمكنت من لفت الانتباه إليها.

وهناك تجارب لا تزال تتلمس طريقها لتأصيل الظاهرة المسرحية في الرقعة الجغرافية التي تنتمي إليها.

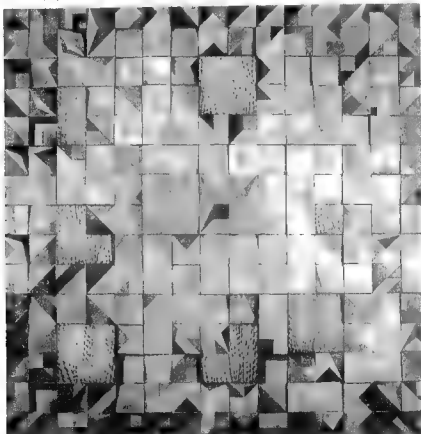
وفي رأينا أن هذه التجارب كثيرا ما وجدت الفرصة سانحة للظهور في أحد المهرجانات العربية التي تنظم في دمشق وبغداد أو القاهرة أو قرطاج أو الرباط أو في مهرجان المسرح لحدول مجلس التعاون الخليجي، فكانت بحق تجارب تقدم تفردها وإبداعها وتعلينا الأصل في حقيقة ما تقدمه، على أن كثيرا من الأسماء بدأت بالمهرجانات لتصبح فيما بعد علاقة متميزة في المسرح العربي.

إلا أن وجهة النظر هاته - تبقى نسبية - لأن هناك مسرحيات أخرى لا تشارك في هاته المهرجانات - لأسباب لا مجال للخوض في خلفياتها تبقى خارج المناسبة تحمل ثقافتها وتجربتها الحقيقي بعيدا عن أصواء المهرجانات والجوائز والمسابقات. وبفعل تواصلها بجمل المهرجانات العربية صارت عندي قناعة راسخة، وهي أن فرص اللقاء والحوار والاختلاف العربي بكل حمولاته الفكرية والثقافية والفنية والسياسية ظاهرة صريحة داخل وخارج المهرجانات.

والمهرجانات هي المتغفن الوحيد، والخيط الرفيع الذي يحمي الثقافة المسرحية العربية من الضياع والانغلاق في زمن يكرس الحدود ويلغي التواصل، ويفرض نمط الواحد في التفكير والكتابة. إن كل مهرجان مسرحي عربي هو مشروع ثقافي جديد يتطلب من المسرحيين استثمار وجوده لترويج النتاج المسرحي العربي للوصول إلى أكبر عدد من المتلقين.



ترجمة : كاظم جبار *



ولد الشاعر الفرنسي بيير جان جوف Pierre Jean Jouve عام ١٨٨٧، وتوفي عام ١٩٧٦. مزج في شعره معرفة عالية بالتصوف المسيحي واهتماما ديويا بالتحليل النفسي، وموقع صوته الذي بكل إنجازات الشعر الحديث منذ رامبو حتى معاصريه هو في جدل اللغة والاثم، اليأس والفلاص، الانكاس.

* شاعر و مترجم يقيم في باريس.

الوحدة العنق عبد الرحمن الشلار - وضع عددا

من مجموعة «أعراس»

(١٩٣٥ - ١٩٣١)

فكر (مقاطعي)

وقع فكر الشاعر صدقة على المقولة القديمة من «سفر

الجامعة»:

«الكل باطل وقبض ربيع».

فكر قليلا بشمس شبابك
هذه التي كانت تسطع في سنيك العشر
يا للدهشة هل تتذكر شمس شبابك
لو ركزت حذقتك

لو ضيقتهما
لرايتها من جديد

كانت وردية

كانت تشغل نصف السماء

تقدر أن تخدق بها مواجعة

دهشة، لكن لم، كان ذلك طبيعيا

كان لها لون

كان لها رقص وكان لها رغبة

كان لها حرارة

سهولة خارقة

وكانت تحبك

هذا كله، الذي في منتصف عمرك أحيانا فيها تحتاز

بالقطار الغابات صباحا

تحسب أنك تتخيله

في ذاتك

في القلب الشموس القديمة محفوظة

لأنها لم تبرح مكانها هي ذي الشمس

أجل إنها هنا

لقد عشت لقد سدت

وأضأت بشمس جد كبيرة

إنها ماتت وأسفاها

أبدا لم تكن

آه تلك الشمس تقول أنت

ومع ذلك فقد كان شبابك شقيا

لا حاجة لأن تكون ملك أورشليم

كل حياة تتساءل

كل حياة تستفهم

وكل حياة تترقب

وكل امريء يعيد الرحلة كل شيء محدد

فأنتي لنا أن نبصر أكثر

وقد ابتكرنا المكائن

جاءت محطمة كل شيء ثاقبة الأرض المرمة أهلة الهواء

الأقدم

موجات أشعة محاور لماعة

وها قد أصبح سلطاني رهيبا

حصاري أيضا

قلقي

ما عدت لأثبت في مكان

أبحث .. أصير

لم يعد لدي سني الحقيقية إني أعبت بكل شيء

لكن، يا إلهي، هي ذي الحرب العتيقة عادت بالكاد

تغيرت

ليس للدم البشري سوى شاكلة في الجريان

وليس للموت في سعيه إلى خطوته نفسها دائما

هل تغير قناعة إنه من الشمع

إنكشم الفضاء هل روحي أكثر جدة

لن أقول أنني أؤثر

كلا، لن أجرو ...

هذه المدينة

هذه المدينة التي تتذكر كأنها لوحة مظلمة

أترونها تدخن حيثما الأرض مستوية؟

آه حذار أن تغادروا زهر هذه الجبال

في كل مكان آخر نسجن حتى نموت.

يسوي

أشجار التفاح مزهرة

الجسد والصبح

ويسوون من الرواق المزهري طريقا لمرم

لكن لا أحده صاف هو الهواء

والأرض مهياة، لكن لا أحد يأتي.

العصر الجيد

وغناء النبات الليلي واللازوردي:
شبيه هو بانبعاثات البحر
النائي، أو انبعاثات المجالد
الدائية، مع ذوبانها المتوحد.
ذلك أن الحمامة في مرة أولى
حملت العلامة الإلهية: غصنا حقا
من زيتونة الأرض الحق، وبعد ذلك،
وقد اندفعت في المغامرة، لم تعد الحمامة
أبدا.

فلنهربن إلى الوطن!
حياة عارية تماما من الصباح إلى العشي
وصور تبصرها في الغياب
ومن دفاء الفم إلى برودة الأرض!
ذلك الذي منه جئنا إلى هذه الأضواء
الوطن العزيز الذي يحتضن الأب.

الكوكب

[على سماكة الشيء...]

على كل سماكة الشيء المؤتلق في البعيد
وعلى القلب النابض إزاء القلب في منتصف الليل
وعلى روح المياه وروح الأقيار
الجنائزية للبرك غير البعيدة عن مداخن
حبيبات كن بالأسر ممتلكات وعلى أطرافهن
وعلى الكشح الأخضر للمرج وفي شجرة الجوز
المهجورة...

أذكر أن كوكبا كان يشع في الشتاء
عاليا فوق الضباب المتشرب وفيها،
إن نهاية كان يمكن أن تؤمل لهذه الصورة
الشريفة وأنتي لم أعد أنتظر
قبل خيام الصيف، خفيف الأنواب
وأن شيئا عزيزا كان قد بدأ يحضر
وأن كاترين كراشا^(١) كانت في الطرق تقتل.

[العشب أخيرا...]^(٢)

الأفكار

أه يا أبا الأفكار
يا من تراءى سباته بعيدا في الريف
وتتلاها تحت أجفاننا بمساواة حتى تبلغ
الفكر المليء بأشباح الولادة

العشب أخيرا ذلك أن العشب يتنصر
الجيل من عشب ومعشبة هي الشطوط
السهول مندورة للعشب وفولاذ المدن
عشب أيضا؟
عشب الصديقة المزهرة للعشب أخضرين أزرقين
انظروا هذه السماء الرائعة مستقيمة وزرقاء
ربما كانت خضراء والعشب أزرق.

هذه الآلة الضخمة
جسدها عدد، حب، وفطنة
وخواصرها الهوائية تتلاها بمساواة، بثقة:
يعيد خلقهن الفكر وإلى الأب كل شيء يرجع.

الحمامة

دموع

دموع كثيرة تصل إلى البلاد
تذرفها الغيوم الشمالية

تحت سماء الحريف الناشف بالغة النقاء
يمشون خفافا؟ والريح تعبر
ويالها سعادة أن تسمح آنذاك
هسيس أوراق الذرة القاطع

التي تمر بالحدائق؛ هذا البكاء كله
تستعيده مآقي الإنسان

ويدورها [تذرفه] على كآبات وعلى آثام
متبوعة بمقاتل فظيعة لفتيات
وما يزال يحس بالحقيقة في
دمعة، هذه القطرة اليائسة التي تشع.

دمعة

ما تنشره العين لؤلؤة ظل
حارة مع نار تنطفئ في
أبدية هادئة: فوق الغبار المبهم وعلى الحجر،
والحقول، والأسفلت والهواء،
أو المندبل الفقير في أيد مرعشة
وهي تبقى إذ يتمخض عنها الموت
الأساسي والذي من الداخل يكبر.

العالم المحسوس

الروح وحيدة فوق العالم الأزرق
للأرض الجميلة والحيوانية بلا فضاء.

ذات يوم الأرض المتحركة
مع الألوان، والنسائم، ورائحة العضو الجنسي والفصول
والضحك الذي، كالكلام، ليس يعود

والأشجار في حوافها السيدة
وتحت الحرارة الشاسعة لجهود
العابر أو المسافر،

لا تعني شيئا للروح المظلمة التي تخطو
صوب سلطان آخر ولمسة أخرى
لعبادة

داخل نابضه الأعمى؛
ولكن في أيام أخرى
كل شيء واحد، وواحد في واحد، وكل في واحد
وواحد كذلك في الله
والله حاضر في جذع الشجرة الميتة.

من «عرق الدم»

(١٩٣٣ - ١٩٣٥)

[أيتها الشجرة العارية]

أيتها الشجرة العارية اللهامة، آه يا أما ويا أرضا ويا موتا!
يا ظل حكاية طويلة، ياها داميا.
أشبعي وأديني الإنسان، هذا القلب الطويل
الصابي الى الموت داخل كفك الديقة.

[حول رباط ساق]

حول رباط ساق عمل الجسد،
الكنيسة برج سامق صوب السماء
في حديقة عمومية لا شيء سوى المأساة والجراح.
يفصل العرق أعضاء التآثيل
عندما تفكر بنفسها تحت البراقع.
رجل تطارده الحرب
يفكر بأن الحياة إن هي إلا جرح ونغرة.

[أيها الجنس الم لم أرك عبثا]

أيها الجنس الم لم أرك عبثا. ظهر المرأة
البادي متلاطنا. صمت الطيور
فوق ذلك النهار المشهود في الظلمات العذبة.

يا معجزة الصوت، آه لو دام صنيعي،
هل طلعت من هذه الشروط الفقراء
التي كانت تسبب للروح بوجع لا أكثر نقاء منه ولا أشد.

[إبتسامة داعية]

كانت فوهتها إبتسامة داعية،
ملونة غالباً لكن حمراء من جليده،
هذه الجميلة بروعة كان لها على النافذة
يدان بعشر أصابع تلوح للعبات
لاجتذاب رجل الساعة السادسة
جاعلة الموت يتمهل في الخلف.

خارج - أرضي

لا شيء سوى ليل مظلم
والموت يعرض نفسه في المرايا الخفيفة
لفجر يوم مقبل.

لا شيء سوى أيل يحتضر على الصخر
الروحي ويد فوق العينين الجريحتين
وسوى خصلة على العلباء، وأنت، يا يسوع الأزلي!
هذه هي في العمق، يا أيل الليل،
العنايات الإلهية التي تسخر
لتحويل القلب الفقير الى حياة

[الأيل الفاسد]

ينفق الأيل الضامى في عويل الصخور
فوق بلد خطاياي كله. ليس لدي
أي شيء لإنعاشه، ولا لمحبه.
ولكنه عاشقي الرائع. صرخته
من قبل تنتشلني من هذه الحياة التي تدبل.

[يولد الأيل]

يولد الأيل من الفعل الأوضح
من اللا - إنسانية المعتبر عليها، وكآبتها
من الحرارة المتطرفة في كشح هذه الجبال الجليدية
ومن السيل صاعدا قلب هذه الصخور.

[يظهر الأيل]

يظهر الأيل في المدين
بين البارات والجداول
غير مميز تحت قنديل الزئبق
عندما السناء، حتى السناء تهيب للحرب.

[الموت]

الموت
الذي صنع من المرء الذي ترون،
عدو روحه،
في ذاته، إذ قتل الشخص المشين،
سيرى نفسه مستخدماً من لدن الروح أخيراً.

الحصار

انبعاثات الصمت
المهانة أمام الرفض
فظافة المنع، المتكبدة
إدراك التناهي المهجور.
والخضور المبهم أمام الشيء المجهول
يتوتر ويحوم ويغوص!
حالة قاتلة تمنع الموت.
ويباحثا عني وحدي، وعن موتي،
يبعد العدم العلاقة بالله.

البؤس

أريج حريق الجنية المحروقة
للعالم البدائي الموازي للعالم
بلور العالم، أزرق وسماوي.
لكن الأيل هو العاشق المقتضي عن الحديقة
وعن بحر الوجود، الرائع.

عن الإله

فلأعط دمي، وسأرده إليه
وتبلغ حسرتي الأخيرة عبر هذه الفاتن

للجبال للجسد واللازورد،
التي تعرفها الشفاء،

لتبلغ حيوتك واحدة وخالدة.

وليقدر جدول من الدم
سائل على الحجر المبهور للعالم الجميل
عالمي، أن يقتديني لأنني بكيت.

عن الإله . ٢

«آه يا حبيبي، إني

من أجل حبك لأرضي

ألا أرى هنا عذوبة نظراتك

إلا أحس بالحمية لا توصف لقبلة

لفمك؛ لكنني

أتوسل إليك أن تحرقني بحبك. »

[النور في غور الكهف]

النور في غور الكهف الحي

رائع وبعيد عن موطننا الثملة

بنات البراز والجريمة؛ النور

من الكيان العاشق يأتي سحيقا ومنقدا

ويلبس شياطيننا مع أن مشهد

إله الابن والانسان ما عاد جليا

ولا كاملا بعد ما كانه في الكون.

[في النهار، المزق الكبرى]

في النهار المزق الكبرى لفرح النهار

ونهر الموتى المرثي بصفاء

لكن في الليل الرد الجنائزي

ذلك أنا سنكون عما قريب كتلا بأية حال

تحت القبور المقسولة بالمطر والسخام

بنفسج وممس. سيصمت من كان

يقول: المزق الكبرى لفرح النهار.

[الصرخة هي عيناك]

الصرخة عيناك والأمل مجدك

في انتفاش شعرك قوتك

قبلة جرح فمك

وسلامك انتشار خراطرك

ومزق الجسد المعبودة طويلا.

[ملكة سبأ]

تعمر ملكة سبأ تاجا أخضر

أهو من الحب، أم من العار، أم من العار والحب؟

هو من هذه العجائب التي امتلكتها

عندما ماتت

من عاصفة صور الملاك.

عرق الدم

العلبة مغلفة بورق بني جد مبتذل: من شق ورق هذه

العلبة تخرج قطرة من الدم، حمراء دائرية وموتلفة، شفافة

كذلك تنزل على طول العلبة تسقط تسقط ولا تتشوه؛ في

الشق يبرز الأخدود الدامي النحيف الذي هو بطول

العلبة والذي يزداد حدة بلا انقطاع لكنه لا ينزف إلا

على السطح.

إلى امرأة

كنت سأود لو سرت طويلا بين الأنقاض

اكتشف جسدها الدامي أبدا

الذي في شفاقة القمر؛ ينضج

جهدا دائما للزغب وللحرارة.

هامش

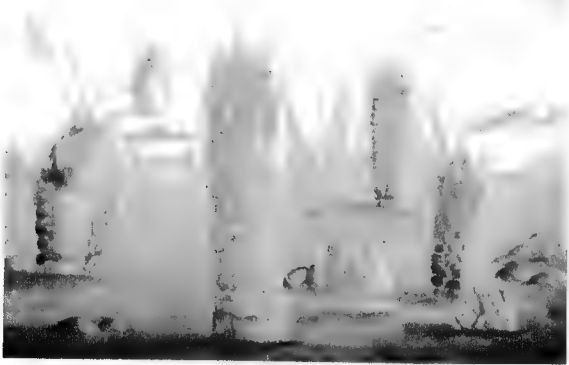
١ - بطلة إحدى روايات الشاعر، غالبا ما تعاود الظهور في قصائده، وهي لديه تجسيد للألن في عديد حالاتها (المترجم).

٢ - جميع القصائد غير العاملة بالأصل عناوين في هذه المختارات، نضع للإشارة إليها، وكما هو معمول به عادة، بينها الأول بين قوسين كبيرين (للترجم)



سجادة للنديم

يوسف أبولوز*



البكاء ولا شيء أبقي سواي، ولا عزلة مثل وحدي.
سانجو، وليس معي غير يامي..
ترى أي رمل مررت به وأقمت وعمرت فيه ولكنني لم
أعمر سوى كلماتي شقيقات هذا الغبار الذي صغته
ذهبا، وذهبت لاتباع منه متاعا .. وإذن، هكذا
الكلمات : لفائف من وبر أو جلود، سجاجيد من
زخرفات يدي.
سانجو على قشة قد رمتها النوارس لي..
ترى هل خرجت من العش من دون ريش، ولم أعرف

سانجو بجلدي
هنا الطلح في كل حقن، وفي كل منحدر.. طلح روحي
الذي هزني إذ سكنت ولا سكن أنا فيه، ولا صدر أمي
علي، ولا ولدي والدي.
سانجو بما بقي الآن مني..
أمامي بلاد هي الأرض أجمع .. فيها مرايا حياتي، وفيها
نماتي، ولا شيء أصغى من النفس حين ترى نفسها في

* شاعر من الأردن.
الوحة للفنانة خديجة الحارثي - سلطنة عمان.

الطير من قبل، ها إنني الآن من بعد أشكو الى حجر في الحديقة. تلك الحديقة صماء خمس نساء على أمنها، وأمانتها، وأنا لست لص الورود، وما نيتي أن أحب النفسج. مساعي طير بعشرين لونا أظيره في الطيور وأحتاجه، وأظن حبيس ارتحالاته من بلاد لأخرى، وأجلس حتى يعود. ! ود يقول لي الشعر لكنني ما وثقت بشعر من الجاهلية حتى الذي أكتب الآن.. من قال أكتب ؟ .. من نشر الشعر؟ من طير الكلمات بعشرين لونا كما طار طيري، كما خسرني الحديقة، تلك الحديقة .. حيث يطيب المقام، وحيث أنا الرجل الأبدى.

سأنجو ولا منزل بانتظاري،
ولا أخوة سألهم كما الضيف في أي ضاحية
نزلوا.
سأنجو..

لدي من العمر ما استطيع به أن أدير يومي الذي هو أجمل من أي يوم مررت به. يوم يوسف، يوم الفواكه تسقط ذابلة في إناء الكتابة مثل الفراش القليل بأنسجة النور. يومي أنا يوم سيدة لست أعرفها أبدا، وأراها بزاوية الليل خضراء ينقصها الورد....

(سيدني باع الورد يقطن

في آخر الليل .. هلا

ذهبت هناك قليلا) تقول المرايا..

ولا ينتهي الليل إلا بها امرأة تتحدث عنها المرايا الى بعضها وأنا أسمع الكلمات، وأصغي الى جسدي. سأنجو .. هناك على طرف الأرض ينظرني مولدي. أمن حجر أتمد كالعشب حتى أقاصي الحياة ؟ .. وأبصر ما بعد هذا التراب، وما بعد هذا التراب ؟ أنا بعده، بعد ماء الزمان وبعد الكتابة، بعدي.. أنا اثنان: يوسف في البشر، يوسف في البحر، والماء بينهما زمن لا يقدم رجلا كما لا يؤخر أخرى.. لا ألابيذ سوى من كرومي لهذا

عصرت الى أن صرت عودا يغني علي المغني، ويختط بي كاتب الخط.. صرت كتابا، وما فك رمزي وعقد لساني سوى صاحبي الشعر، أنطقني صاحبي.. هزني هزتين تساقطت بعدهما بلحا وحصى.. خذ لأهلك يا قمر الشهر، خذ ما تشاء لأولئك العشرة الشقر.. خذني إليهم، وقل هوذا ولدي.

سأنجو ... ولو ببقايا دمي.

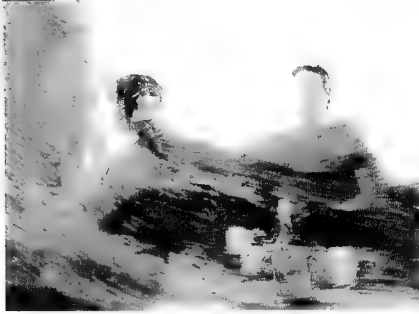
كم الصحراء ؟ كم الموت ؟ كم هذه الأرض ؟
كم قطرة من ندى سقطت فوق ليمونة البيت (حارسة البيت) ؟ كم كنت أجهل أمس، ولم تبصرني، وكم قد عشقت سواي ولم تعشقني، وكم أنا أجهل من كل من عشقوك، وأجهل من كل من قد عشقت، وأجهل منك، وأجهل من كلماتي ومن حسناتي ومن سيئاتي.. وأجهل من ريشة البحر، أجهل من زوجة الجنرال.. ولم تبصرني .. فأية عماية أنت، وأي حياة أنا شيخها ورثيس مسراتها الذهبية.. أحنو عليك إذا العمر شد عليك وعض الهواه حواليك.. أنجو وأنجو من امرأة لا تراني .. أيامها مرض، ولياليها قبة للحداد.. لماذا الحداد ؟ أما أن أن نليس الورد كالورد ؟ .. وما أن أن نعرف اللون ؟ ما أجهل اللون.. ما أجهل الله.. من أجهل هذا سارمي بخوري الى النار. لا تتوقف ولو لها واحد عن بخوري يا موقدي. سأنجو، ولا سبب للنجاة، ولكنني سوف أنجو.. وردت الى الماء، لا السرج تحتي، ولا الريح، لا دب بي عطش أو صهيل، ولكنني قد وردت الى الماء. من بعد، قد ردني موردي.

سأنجو

ما الذي أستعين به من قواف لأكمل هذي القصيدة، وانتهت الدال، حتى الدلالة صارت الى غير ما ينبغي المرء من نفسه، والدليل اختفى وأضل رفاقه في الرمل. يا رمل كن وطننا.. كن ولو مرة بلدي.

غيا بي يعطر دمك

عالية شعيب *



- ١ -

محرومة من بوح الوقت

- ٢ -

هل سهل البحر في صدري

حين فض رذاذ العطر

سر الهواء

- ٣ -

فارورة البعد

تشكل خلاصة القرب

- ٤ -

رماد سجاثري

غبار شهوة خاشعة

لسكون الماء

يهتز فيك

يطرز بالشك الذبايح

المستلقية

في عريبي

كثريحة جنون

بو شاعرة وأستاذة جامعية من الكويت.

اللوحة للفنان حكيم العاقل - اليمن.

نسيتها

أنساها

- ٥ -

لست الرجل الأول

لست المرأة الأولى

أنت

يا فخامة الموت المستيقظة

في أوردة الأمل

- ٦ -

إنه شعري الطويل

ينزل الآن

(اسمع)

كالطر

على فضاء صمت جسدك

يتلو اشتهااته

رويدا رويدا

يكشف كهوفه المسترة

بالقلق

الموزعة على غابات الغياب

بلا دروع

بلا نوافذ

- ٧ -

هل أقص خصلة

فيتجلج فرك في مراكتي

هل أنزع أقراطي

فتمنحني صهيل الدماء

تنساب من أنفك

رغما عني

رغما عنك

- ٨ -

ماخوذا

تزخرف نشيجا دافنا

بيدك

تمنحني

سكر السم في صمتك

- ٩ -

ليهطل زعفران دمك

محاكيا أطيايف الاشتعال

لن أبالي

- ١٠ -

خائف منك
خائفة مني
تألمني الآن
أشعل لفافة نعناع ببرود
بينما يفيض دم أنفك
بكارة الشراشف البيضاء
- ١١ -

في وحدتك وحدك
في غرفتك
وحدي
الغائبة الحاضرة
المنفرسة في أرق الالم
يثقب شريانك
المعبأ بالصمت

- ١٢ -

ليهطل زعفران دمك
جميل هذا المشهد
أختلف في تأملي له
أبتكر غموضا يبطش بأخطائنا
يعريها
يفاجئها
يعذبها
ينثرها لعنات طاعنة بالغباء
- ١٣ -

قلبي
هذا القصديري
يجرب الآن الإنصات لدمه
ودمك
يفتصب براءة البياض
في الشراشف
المجعدة
بقلقك وأرقك
وفزعك فجرا
وأنا اللون الفضاء بتبغي،
جنبة
أمتصك بغيايبي
وأجن فيك
وأنت تحاور الغازي
- ١٤ -

لم يبق منك شيء

سواي
سوى إثم اقترفته بطيبة
حين نشرت الحنين
عباءة حيرى.
يشاكسها الليل
فيسرق عتمتها
ويتركها تبلى
تجهر الأناشيد . بسرها
- ١٥ -

لم يبق منك شيء
سوى هذا الحب
المغدور باضطرابات
يصيغ من البكاء طعم روحه
ويختم بالشك بروق انهماره
وانفلاته وقورانه
وتدحرجه واستيظانه
وتوحده

- ١٦ -

لا حين لك الآن
من نفسك
لا وقت لتذوق أحماض خوفك
صوتك
محزوم بجنابة رأكدة.

جسيم الوقت يفتالك
وأنت تستعير من الأشباح نواحيها
ومن المنحني انكسارهم
ومن الخراب حكاياه
ومن الصراع أسفاره
ومن الأشلاء تبعثرها
- ١٧ -

هل كنت الملاك
الذي هم بقطفك
من جسيم نفسك
لجنة نفسي؟
هل أصير النار البرد الزلال
هل تحول جنيتي
الى أشجار حمراء وأرقه بالصراخ؟
- ١٨ -

أنسحك بحر ضفيري
تشاغب رخام قلبك
هل تتركها ماهولا

بالقطن المغزول بالانتظار
في حقل يضيغ بالخصوبة
هل تتمهل
فتكترث؟
هل تشد وتاد الخطوة
فينشيد البوح قصره الرمي
على راحة كفي
هل تستكين دمعتك
فاكشف عن الملائكة
غفوتها
وأغريها بإثم أبيض
- ١٩ -

جثتك
هل تلون أول الكلام
فاتأمر مع صوتك
ليقترب الإبحار
في هيل دفئي
وتوق أسطفتي للأثير
هذا الهم النافر
من بهائك
- ٢٠ -

تمالك حنينك
يأسرني
ترتيل الماء
حين يفيض في فناء المقبرة.
فأخلع حيلتي
وأقشر عني خبثي ومكري
وأثمك
تصنأف سحب جثتك الجميلة.
تطارح حزنك اللطيف
تهبه دلال الليل الدائي،
يستدرجني
لا تسعفني عليائي
فاتهاك
مثل رغبة زاهية الأثواب
أعيها
هذيان السديم
في أناشيد شعرها.



طريق ..

لكنها الكلمات (١)

ناصر العلوي *

وضلع الغريق.
حطام الخطوات
مسافة تجرها الريح
إذ تشرف على النسيان
من أجل خطواتي:

الحلم الذي لا يبدأ
في بحيرته
لا يعرف أن المياه تتحاشاه
تمشي الى جانبه
كأنها عشه الذي

وصف يحفر جملي المجردة
يهدى وقوف الأشجار على الظل
الأرض الحية التي بلا ميعاد
تقسم نبوءاته في الظلمات الملونة

يحرق فطيرة غضبه
نعومة الدفء على جسد
غطاؤه الموج

* شاعر من سلطنة عمان.
١ - من ديوان قيد الطبع بعنوان: أيام التردد.
اللوحة للفنان محمد فاضل الحسني - سلطنة عمان.

نبیذ الجبل الأخضر

كأس النیذ التي أحبتها تحت النوافذ
كأس النیذ التي يطول عمرها
وأعطیها بقلب تحت البرد
أدفي حواف سطحها
حواف الألم المسجي في الشفاء
أعطي النور بلونها
لون الكأس
لون العين المحروقة
لون الظما.

قمر في الكأس
ما أكثر الرمل
كأس على تلال الرمل
رأيت الكأس مليئة بالآمال
بالنشوة الفاصلة
بين الغضب والحب
حفظت أشكال الكلمات
ومن هول الحيرة أدمعت عينا.

أحب السكرة التي كونتني
وأنا الآن أسمى إليها
أقدم لكي لا أنسى أشكال الكلمات
ولكي لا أنسى معنى الحياة
سأقطف كلماتها المعلقة في الأرض
أنا الغائب منذ أن اهتمت
إلى تناراتها الغائمة.

لن تحرق أصابعي الشمس.
سأعلق الأجراس التي تدل عليها
في أحوال الموج
بحرها المديد ينطفئ
قمرًا من روحها السعيدة.



لا يحميه من الحركة
والغنيات التي يسببها
حين يغطي جناحيه.

الطريق ضيقة
لكنها تكفي قلبين
وتكفي أكثر الناس وسنا
أحجارها بيضاء
لم يسقط عليها النور
والوادي بأسطا غضبه:
ترطبي أيتها الأحجار
دعي عنفي يسيل
لا أحلام الصغيرة تواسيه
ولا هواء يقطف عنقه
لا قدمين له
ولا سوار يلف حوله
تتلعثم نبته البرية
في المشي الذي يطول.
حين يلامس بيتي
قريب مني هذا البكاء في الخارج
قريب هذا الضوء في البيت الخالي
وقريبة مني هذه الزوايا
تخط وتفر كحديث الأشجار.

بلا أثر
بحيرة الحمس
واللون المرنخ باسمه
سحر على خشبي المحروق
وسنان عرش المرأة
حيث لا يبعد كثيرا عن مقصلة الرموز
وخطوط الكف.
يد تلفظ الكلمة المنسية:

كاسات الصندل،
وسجاد لا يجفل بأقدام الخريف.
النهار وطین ذابل على قدمين.

لاتبعد الولادة عن الأرض
ولا الساء أعلى منها
برودة قليلة توزع الصبح.

لو أعرف
كيف يصب النهر بقنينة؟
لو أعرف
كيف أحلق في طائرة ورقية؟
لو أعرف
كيف تمشط تلك الريح
جدائل بنت في القرية؟
لو أعرف
كيف أشجع الرمن
وأشقق مجازا لفم مرضوس؟
لو أعرف
كيف أدق المسار
على إعصار منفلت؟
لو أعرف
كيف أغبر اسمي
كم أخذ اسم البلبيل؟
لو أعرف
كيف أعبر رداي
لصخور عارية؟
لو أعرف
كيف أرد زلازل
تحدث في ذاكرتي؟
لو أعرف
كيف أنظف نفسي
من هذا القش
ومن أوشاب حدة؟
لو أعرف
كيف أفكك أعضائي
في معتزل ناه؟
لو أعرف
كيف تسير الغاية للبحر
وترك قبيلتها الخضراء على الساحل؟
لو أعرف
كيف يسيل القمر الصيفي
على السطح
ويشرب أطفال البلدة أضواءه؟
لو أعرف
كيف تشب النار بكفي
وتنادرن من دون نحية؟
لو أعرف هذي الأشياء جميعا
لو أعرف هذي الأشياء
لو أعرف هذي
لو أعرف
لو
لو
وووووووووووووووووو
#*#*



* هاشم شفيق *

وأطبل الأفجار إلى آخرها؟
لو أعرف
كيف أغني في الحشد
نشيد الروح الأسيانة؟
لو أعرف
كيف أواصل حلمي
وأقيد بالأغلال يد اليقظة؟
لو أعرف
كيف أجيء بأمي
من غسق مكبول بينور الأحراس؟
لو أعرف
كيف بكى الجيران
على جنين الوردة؟
لو أعرف
كيف ألم إهائي المسفوح
على عتبات الغربة؟
لو أعرف
كيف أسوط الآلام
وأركلها في الوادي؟
لو أعرف
كيف أقيس الأنسام
بلا مسطرة؟

٩٩٩٩٩

لو أعرف
كيف أشرد هذي الأوجاع
وأهزها بللمهاز كحمودي؟
لو أعرف
كيف أسوق الأفلاس إلى سرداب
وأقيم سواتر حوله؟
لو أعرف
كيف أطارد قطعان الأهات
إلى أرض أخرى؟
لو أعرف
كيف أزوج قلبي للأفراح
وألبس أردية البهجة؟
لو أعرف
كيف أغل الشر
لأسجنه في قلعة؟
لو أعرف
كيف أفتت ليل الجلال
وأنجو بصباح أمي؟
لو أعرف
كيف أليل الليل

* شاعر وكاتب من العراق.
اللوحة للفنان حسين الحجري - سلطنة عمان.



إلى:

المكان - المهد

مدخل إلى الأرض

أناديك

يتها المدخد الأبدي للروح

الشقيقة الكبرى للبحر

ولاستغاثات (اليوم) الضاجة في زرقة الموت.

يتها الأم الراهبة في البرية

حاضنة الينابيع

يتها الرؤوم الحانية بعذر إلهي على الصغار

حاملة القرى الهاجة في المفازات

إذ التقيها فواصل تأتلف دون تباعد

يتها الجبال المذهبة منذ إشراقات عشتار

ها قلبي

«يتكاثف كرضيع قطمته المياه»

* شاعر من سلطنة عمان.

اللوحة للفنان إسماعيل شوقي - مصر.

صربية لقبر في السماء.

- ١ -

يتبصر في وجهك الكون

في الأحشاء المذهبة ولدوا

يتناسل منك الليل

معتمة في حدقتي الصحراء

أهب لها

وهجا بريئا للمخاتلة

تنبجس المياه من قلبها السماوي

إذ تتراقص أجساد السبعين مفقودا

فوق أعلى القمم ارتقاغا

هناك..

أبصرته غريقا يتشبث بأفق يتيم..

لا ينازعك الموت مطلقا

أنت قديس .. تهب للغرقى

يهجتهم تحت الماء.

- ٢ -

(تتحول الصحراء مفاجرا مياه)

يسكن الموتى

متلاشية أجسادهم المضيئة

(بحروفهم تلمع كزئود الحطابين)
لم يكن للوادي المقدس إلا السكوت
عندما تسللت أنا.
انحسب بكاء النائحات في العراء
أبصر حول جثتك المسجاة
قبائل... تقاسمك الموت
ترك هو البقعة بعينها
منك.. تحت الحجارة اللامعة
ستشرق على رأسك
شجرة الغار.

تقاسيم الروح

- -

في المدى .. الصمت الذي أصطفيه
في الشتات المجد
المستظل بتعرجات الوديان
كنت أبحت تحت خيوط قديمي
عن الأثر العابر للطير
والزهور المسكونة بالماء.
للحظة .. أحرث مفاصل المكان
المهياً كمسحة لدفن مخابيء الروح
للسماء أن تدثرني بالرائحة المنتقاة
ثمة التقاسيم الموصولة بالغياب.
ثمة العالم المنسي
الصحراء القابلة للتماهي وانكسار الظل
ثمة الترانيم الأبدية لمتمة الموج.
للفارة المتوحددة في أعلى السماء.

- -

لئلا تندثر غياهب الروح
أمسك بنبوءة الوقت
اليك الملتبسة بالتفاصيل
المسودة عالياً في عنوبة الماء
إن استنطق أظافري
ساهما ببصري المنسل
في المكان - المهدي - في الساعة الأولى من الليل
عند عودتي
حاملاً ألم المواعد
(مسكن الروح
إن يدلهم غياب القبور).

- -

في (غياب آخر) للصحراء
نفضت عن الروح
المثالب المعتمة لموتها الطريء.
باحثاً عن الرائحة الأكثر براءة في الدم.
ساهما بنظراتي المندھشة في الجزء
الأوسط من الجسد.
هناك.. رأيت خرائب الموتى
المعتنقة كبرى العتبات
للحظة.. كنت واقفاً لساعات طوال
في الظل.. الظل المنسي
حيث تجتاز قبالي الأقدام الدافئة
وقبله اليد.. المسندة على معصم الليل.

- -

«معابد في صفحة السماء»
في الخيط المطلسم منذ أن بانث الأبدية للعالم.
في الغرف المشيدة عالياً
إن يتسرب النور عتمة في صفاء ضئيل
ليغشي منازل المدينة الأم.
ساهما بحدقتي المبللة بهجير الماء.
مولياً وجهي
قبالة العرصات المشوشمة بزنايق الغفران.
وبالشجيرات المعتكفة على حافة قبر منسي.
قبالة المياه الساقطة في ضجيج البحيرات.
قلت اختار وطني قمراً
أسكن فيه.

- -

في المستقر الأبدى لأحلى المجرات
تتجه روعي الهائمة
نحو الأشياء الأكثر سديمية تحت السقف.
في التقاسيم المخومة بالأسرار
حين تركت كشاهدة أشاركها
سلم الصعود الى العالم.
في الأخاديد الحجرية للبللة بصمت العباد
في حلق عطشي الملائكة.
تحت أكبر العتبات المشتعلة بالأيدي..
في المغارات..
مسكن الطيور اليتيمة قارئة المحبة.
في الزهور الطفيلية النابتة على الحواف.

هذي حواف قدمي
أطبعها في صورة
على الحاسوب
كانها نغير قام للخلاص
وعلى خديه
أنهار
في شكل أصابع
أقرأها كلمة إلغ إلغ....
فتنفست مستقبلي
من لساني. ■

Stretch *

هل عدل أن أفتني
ردفيها
بإيقاع بم بم، وأفكر في
كتاب «التاسوعات» الغائب عني

كأنني وصلت للستين،
حرية وجمال -
لا تكن متواضعا
مثل «بورخيس» وتقنع
بأن تحكي عن البحار التي تتلاطم
داخل الأستراتش
دون أن تلمس النون
على صفحة الرقم المقدس،
أو تمشي كيبيا
لصالة نفسك
تعمل على حلم «لا»،
أمل أن ترزنيك
قصيدته الحدسية! ■



* زمة المواسم

بدأ يغني وراء غضبه
كعروس أصغر مني
على عينيه....
وابني حين كنت صغيرا
صفقتي على خدي
ويدوري ألقف التذكار
شابكا في الليل:
أظنه الموت
بدأ يغني وراء غضبي
كعروس أصغر منه
على عيني. ■

لا أرى أبي الآن
يتوافق بسعادتي
كالأسود على أبيض
في نوع من الاقتلاع:
أظنه الموت

* شاعر من مصر.
العمل الفني (نحت) للفنان محمد سالم الناصري -
سلطنة عمان.



قصائد حب

كريم عبد *

١ - الطائر

وحين أضع يدي على هشاشة المكان
ويرتعد ذلك الرصيف من ثقلت الذكرى
أراك قادمة تعبرين الليل والنهار
أسمع قدمي تنزلق تحت مطر شديد
أسمع أشياء كثيرة لا أفهمها
أشياء !!

ربما وجه دمشق البعيد
ربما أنت تعبرين البيت الى الليل
أسمع الزمن على هشاشة السياج
وجها مبتلا يغلق الباب

* شاعر من العراق يقطن في بريطانيا.
الروحة للفنان علي عبدالله محمد - السودان.

أصوات رجال يترامسون

وحفلة زفاف تخرج من مسجد أزرق

طائرا يحلق فوق رأسي

يخفق بين غيوم وطينة

يتحسّر تحت قميصك الأبيض

يخفق بين الأبواب .. بين وجهك والأبواب

يخفق عابرا الليل ... عابرا هشاشة المكان

٢ - الملاك

وكان الطير يخفق بين الأوراق

حتى رأيت ظله مذبوحا في المرأة

كانت عيونه تفلح في صرير الأبواب

ظل يخفق في وجهي

مبعثرا ذهب المساء ويساتين المساء
وما كدت أمسك باللوحة حتى اهتزت
كانت توشك أن تسقط من يدي
أوشكت أن أمسك وهج الألوان
وهي تساقط الى بئر
والطير يخفق في البئر
ما كدت أكلم الحجر
حتى أحرصني الصمت
كان الملاك يخطو في الممرات
بين ذهب المساء ويساتين المساء

٣ - تلج الشتاء

أردت أن أدحض الفكرة
فكرة وجودك سجيئة في المرأة
وفكرة صورتك
أن أدحض الساء الصغيرة في الكتاب
حين فاجتاني قطرات دم على الصفحة الأولى
تحيلت لصوصا يفككون الليل
حين كنت ترسمين لوحة جديدة
لوحة يفكر فيها الثلج
ويجمل الأزرق المظفأ بخبرة تضيء السياج
تضيء الظلال الكثيرة
المتراجعة على أطراف اللوحة
أردت أن أدحض غرس الألوان
تحت هذا الثلج العميم
ثلج الشتاء
وتلج صياحك في المرأة

٤ - في كل عتمة .. وفي كل حكمة

ألف حجر من النسيان
بينها ألف وردة مذهولة
كنت أحملها وأنا أعمى
أحس السير في كل عتمة
وفي كل منزلق
أحسها على الكلام وأعرف إنها خرساء
يداي تراني والطريق ترى عثراتي
الصمت يرى وكل شيء يفكر
يسب وجوده لفكرته
التي يقودنا وكل شيء يفكر في التيه
ربما زاحمتنا نجمة وأنطفأت
ربما رأتنا غزاة وهربت
ليظل الانسان في الحجر

في الورد
والمنزلاقات
ألف حجر
وألف وردة
وألف نجمة
وغزاة
كان عليها أن تنقف أمام الباب
وكان على الباب أن تفكر مليا
قبل أن تظل مغلفة
وقد رأيت الصمت
وكلمت البرية
علمت الأشجار أن تمشي
وأن تفكر

وحين دخلنا البيت رأيت الحكمة طاغية
هادئة وبريئة
وليس بوسع الأيام
أن تجعلها أكثر
عما هي فيه
لقد عشقتك ألف عشق
بألف حجر وألف حكمة
وظللت مذهولا كما ترين
خائفا وحزينا
أحس السير في كل عتمة
وفي كل حكمة
أعطيت الطير أساورك
وعلمت ظلالك أن تتكلم
كان الحجر يضحك

والغيم يعود
السياء مرآة
والبرق يفكر
والحجر ينام

لقد هدأنا الآن في بيوت غريبة
في ضحك يشبه البرققال
وفي نكاية تغمرنا بالود
فقد أصبحنا عاشقين ميتين
وهذا كما تهدأ الريح
كما ينطفئ المطر
ويصمت التراب
لقد هدأ للصمت كي يرى الأشجار
ورأيتك قادمة في المساء
طويلة وهادئة



جناة غامضون.. للنصر

أحمد زرزور *

- | -

هكذا،
دائماً،
للآخرين:
شهامتها)

الآن،
أنت، والله: أيكما على الجبين، دس رائحة
رائحة، على مائدة الأطفال،
تقدح
مناشير
سوداء؟

هذا الصباح،
ليس آخر الضحايا جورب تائه
ولا زحفك خلف هرولاتها للعزاء..
(من عجب: أنها ترك القتل اليومي الذي أدمن
القمر في السبعينات الأولى،
واعتنق حتمية الحل السريري
طوال الثمانينات،
وطهم شبيب اعتذاراته
في التسعينات.

* شاعر من مصر.
اللوحة للفنان عوض الشيمي - مصر.

- ٢ -

للجثمان الحي نريد تفسيراً،
الجثمان الذي يكتب الآن.

أظافره طويلة

ويترجم العصافير

ويؤكد لنصوصه وكائناته

حفيف الملائكة.

الجثمان يدير مجلة.. ليقلب الدولة ويعيد قطر الندى.

الجثمان لا يزال يرتعش فيروزياً،

وأمام «على شريعتي» و«جيفارا» يفتح حقيبة المدرسة

لتنطلق نجوم سعيدة

للجثمان آثار لا تمل توقيعها: أمس، مسح رأس حلم في

العاشرة

وتساءل:

- متى

تفتحم

الأوتوبيسات

قصراً

لا يبكي؟

- ٣ -

إنني مظلوم، هذه حقيقة

الأجل الكتابة: ست شهادت أرق

وعينان لا تردعهما دموع؟

الأجل الكتابة أُمي تموت خائفة على

منكبي،

وفي احتضارها تنادي:

«حمل الأسيّة»،

الأجل الكتابة ترفع الموسيقى قبل سبوعها

ولركة أضطر،

أكون نبيا هكذا. و...

- مهلاً، من حرست؟

- في الكتابة امرأة واحدة لـ «لوطه»، و....

- ٤ -

لا أظنك تغضب:

هذه الأيام لست مهياً للصلاة،

المرأة التي وضعتها في طريقي، وأنت.

تطلبان

المستحيل

الأعضاء المهجورة

مصابة بصدمة عصبية، و...

- أنت انتظرت. ولوهلات كثيرة لم تقرا

السلالة

- تفاحات لم أر، ولا فؤوس، و...

- ٥ -

الغربان الرائعة، طوال تلك القربان، أين اختفت، و...

- أحدها، ميتاً، حملته

- تحسسته وأسفت، و...

- ماذا بعد؟

- جناة غامضين شمتت، فاهتز طرباً.

- ٦ -

الآن، «محمد شكري» على حق

إن كيف، والحالة هذه، توجد

«وردة

دانتييل

سوداء»؟

وردة حقيقية، في أعلى الفخذ

محمد شكري على حق:

إن كيف والحالة هذه، يوجد

ماء؟

ماء حقيقي، إلى جوهر يسعى.

- ٧ -

ليأت الذي يأتي،

وعلى سلم خديعتي يرقص،

وإذا كان بارعاً في انقراثيتي

عليه ألا يخشى.

ليس لي فغاز

ولا عباد شمس

فقط، أنا عابر خيانات

هكذا سيسميتي - فيما بعد -

شهداء ولدوا هنا

من

ثلاثة

أوهام.

مقاطع من المشي أطول وقت ممكن

إيمان مرسال *



«التابوت يسعنا معا»

ممددة في تابوت أوسع مني
بينها الورود التي ألقيت فوقني
تدفعني لحك جسدي بالأظافر
مسام أصدقائي مفتوحة لكتابة قصائد جديدة
عن حرية الموت بلا تهديدات معروفة
عن الراحة التي تشملنا
عندما يموت شخص لم يكن لدينا الوقت لنحبه

أنت واقف جنب دماغي
الشيء الوحيد الذي أحبيته في بدون شروط
لم تزل أطول مني بأكثر من ١٥ سم
ولم يزل تألق عينيك قادرا على إثارة أحقادني
الرغبة التي فشلت في استحضارها داخل سريرنا
الرسمي
تقهرنا الآن،
لماذا كنت أغمض عيني حتى ينتهي كل شيء
مرة انتهت على اكتئالي لذلك

* شاعرة من مصر.
الراحة للفنانة مغيرة موصلي - السعودية.

بينما أنا أتابع سرعة نبضي خلف شيء ما
تركني على الرصيف مشبعة بالإهانة
الرغبة التي هربت مني .. دائما
تفجر الآن في نقطة عمياء
من أجلك أكنس حياذ وجهي
وأضع الشبق بلمسات محسوبة

وأقترح عليك أن نستعمل الكور البرتقالية
بديلا لكور البلياردو
وأن الانقراض الكونية، تصلح لصنع
طرايزة لمساء ، وعصا
وست حفر عميقة بينها مسافات متساوية

«لطيران ذاتي»

بعد كل خيانة
أجلس أمام المرأة، في تدريب شاق
لإزالة البصبات التي تركتها شفتان على عنقي
ويرغم أنه لا حاجة لتوثيق الحزن
لا يغوتني أن أحسب دموعي
بحجم المناديل الورقية التي أسقطتها في سلة المهملات
فأرى عيني أجمل من تصوراتي عنها
وأفكر أن الفهم أجمل من التسامح
وأنتي كنت معك في رحلة لمكان مقدس
كنت في زي أميرة فرنسية من القرن ١٩
عندما أخذتني بعيدا عن الدير

كنت تدفعني لصعود سلم رأسي معلق على الهواء
ولما كان هذا مستحيلا مع كل هذه الكراتيش
كنت أخلع جيوانات دائرية وأصعد
وشدادات للمصدر
وأحزمة على شكل فيونكات تتحول الى فراشات
ميتة عندما أفكها .. وأصعد
في أعلى سلمة
كنت عارية تحت رذاذ خفيف
لم أجعلك
وأستيقظت في سرير رجل آخر

لذا ،،
أصدق أن هناك دائما
ما هو أكثر من الصواب
وأتأمل جلدي .. حيث لا شيء يلتصق به
فقط أزداد نحولا
كأنني أجهز نفسي لطيران ذاتي.

التابوت يسعنا معا
لماذا لا تأتي؟
أشك في حزنك
أنت واقف مازلت على قدميك
أنيق بلا تحفظ
وأنا لم أخطط للأسف
لأن أموت قبلك.

«بلياردو»

لا أظنه الطريق الزراعي الذي يمر ببيت أهلي
ولا الشارع الممتلئ بمقاهي النخبة وسط القاهرة
الحرائق انتهت قبل أن أستيقظ
أظنهم ساحوا مع الأكواب والصور التذكارية
والنوافذ المغلقة والمواربة والمفترحة
أقدام موتورة داست على الدنيا بدأب
وتعيج رثتي يشير لأنني لم أمت
أنت أمامي
بملابسك النظيفة الى درجة القسوة
أشمك،
وأعرف أنه لا طريقة أقبض بها على راحتك

تقدم لي سلة برتقال، بابتسامة بحار وصل
الى الميناء لوتوه
فأذكرك بكرامتي له، وأنه محبط أن تنسى عاداتي
- ليس هذا برتقالا يا حبيبتي
تفتح واحدة، وتملأ كفي بلؤلؤ لا يشبه
شموسا صغيرة
أخبرك أن العالم انتهى
وأن أسناننا لا تقوى على مضغ هذه المواد الصلبة،

ألوان متقابلة

عصام أبوزيد *



وكان في صورة الحائط أرنب يجري
وكنت أنا خلف نور بعيد أبحث عن شيء لأقذفه لأعلى.

عندما تذهب
أطوي نفسي في الستارة
وتحت شيأك أراك تسير مضموما صغيرا
كان في كتفك انحناء طائر
كأنني الآن أرى سحلية خضراء تسقط من خيالي.

بلا جسارة
يدخل الشتاء علينا
تخرج نملة من جيب القميص
وتسير أمني من نومها تضحك

— أمطرت؟

— لا.

— أغلقوا الباب.

— آه.

وحلمني بين ذراعيه كرة طرية وعند منتصف السرير فرد
أعضائي

صانعا الزهور منها ولا ينسى لحظة أن المس الأوراق فيميل
عود الزهرة وأقول من أين يأتي الموت يا أبي يشبه قطرة سوداء
أحب وقوفها في النور وأحب أن أخاف منها كي أشبه
الأطفال. تخرج نملة من جيب القميص

لا لن نغسل وجهينا معا
ربما تسقط عينك الحمراء في يدي فأرميها
وتظل أياما تبحث عنها تحت المخدات
وفوق البيت ستقلب الدنيا
وأبدا

لن تعيد الشمس ما أخذت

مات أبوك دون يراني

* شاعر من مصر.

اللوحة للفنان ابراهيم عبدالغني - مصر.

لا تمت لعبا يا ولد

خالد زغريت *

ألمعني
أغان ليبض في ملاك العتب
..... ألمعني
يداي خريف الحمام
وعيناك أشجى هديلا
وأعمل بكاء القصب
ألمعني الجبال دمي
لأشارك غزلاها في أعالي بديك اللعب
بعد لم تلتن الريح لي فرسا
ألمعني مرايا سواك
لتصف عيوني ينائيب والورد يصحو هذب
لم يمت في بعد ذهول الفرات سدى بضفاف
العتب
والعضاير تلقى علي الدموع قميص ذهب
هي غريتنا لا تحكي سواد السنونو
ليصحو فيك البلد
فأنا بلد بحدود جسد
كابري لو قليلا نصيبك في الأرض رمانة ترشح
الأمس دمعا بشكل زهور
أو عراك الصدى للأبد
كابري لو قليلا طويل بكا دربنا
والمقابر أصغر من جسدنا
أراك تغنين تحت شبابيك غربتنا مثل تفاحة تتقطع
فيها الجنود
كم أطوق في سحر وطننا بدماي فيدهشه باسميني
يسميني نيبا بالعابه أنفرد
فإلام سألقي دمي في الهواء وأصرخ يا وطني
فيرد الصدى :

لا تمت لعبا يا ولد

البراري

محمد سليمان *

بعضكم يري ما يجب فقط
بعضكم يقارن أسداً بوحيد الذيل
أو يظن الوحش عدة خراف مهزومة
وفرو الخراف الأسد
والغار في السب يلهو.

لأن أطلنطا لم تزل مفقودة
لأن السبت يشبه الخميس والأحد سبت آخر
لأن مذاق القهوة لم يزل هو
ولأن الغيوم لا تعرف الجغرافيا
لأن المهرب لم يعد ...

« اكتفى بالخشيش والبانجو
ولم يعد قادراً على تهريب ثورة أو فكرة »
هل أضيف المهرة التي لا تحب السكر
والمقعد الذي لشخص واحد؟
هذا الشارع لا يفضي الى جوليا
ولا الآخر الموازي

لم يعد قادراً على احتيال السر صدر من الزواج
السفن لا تدخل البراري

ولا جامعو المحار
أدخل يا جوليا
أفكر بإحالة شعب الى التقاعد
أفكر .. بإنجاب آخر لا يشبه المنود
أدخل

جسدي مضخة وحيواناتي تنقب الهواء
لا أحب الفضة ولا بخار الحبل
أدخل يا جوليا

قمر منتصف النهار لا يُعشى
ولا ضجة الألوان
هذا الشارع هل يعشق الجليد
أدخل

أفكر باستضافة السيد إزرا
لم يكن مواطننا صالحاً
ولا مغرمًا بآلة النقود
جوليا طيبة جداً

جسدها لا ينمضها أحيانا
جسدها .. تنساه في المقهى

وفرش ذكر لا تعرف اسمه الأنثى هل تشبه الوعاء
جوليا طيبة جداً

إلا أنها تظن نفسها ملكة
وجسمها خبز؟



هل يسمى نهرا
ماء لا يجافي سمكا
ولا يذيق الغرقى؟
الأساء علب والطرق في البراري حرة كالذئاب
الطرق ليست طرقاً
لا تشبهوا تائهاً بي
التائه لا يعرف انه تائه لكنني أعرف
التائه لا يراهن مثلي على الخاوين والمهرين
التائه لا يعرف أن الجبال في الليل
كجبال لا أعناق لها تمشي
والمدن أيضاً.

* شاعر من مصر.

الوجه للفتان حسين عبيد - سلطنة عمان.

رسم مقعدا ما ئلا وجلسا

محمد الصالحي *



رسم قلبا راعشا
رسم صوتا،
وسوي للصوت
أجنحة.
رسم رؤى
وخيالات
رسم عينا ناعسة
رسم رأسا يعلو
ويهبط
رسم انخطافا.
أدرف من العين دمعا
فاختفى الشاعر

حين رأى وجهه على الماء
قال أرسمه.
رسم الفم
رسم داخل الفم
أسنانا ناصعة
رسم وجنة،
وجنتين
أنبت شاربيا،
ثم شذبه.
رسم عينا
ثم عينا.
رأى وجهه على الورقة
فقال:
أرسمه.

قال أرسم شعرا،
فرسم هواء،
وريت على كتف
الهواء.
رسم حيرة
للحيرة ضفة
ضفتين.
رسم رملا ساكنا
ورملا
تدروء الرياح.
رسم عاصفة
للعاصفة قبعة
من حخير،
رسم أنينا،
بقفازات.
شوقا
بانف مكسور.
رسم المدي مستطيلا.
رسم يده ترسم المدي.
رسم الطير
صافات
ويقبضن.

رسم بنددية،
أطلق طلقة
فأردى طائرا.
.....
.....
.....
صفر لحنا
حزينا.

رسم أولا فضاء
ثم عينا
رسم شعرا،
وفراشات
أجرى ريحا،
فتساقط ورق.
رسم مقعدا ما ئلا
وجلس.
قال أجمل للحديقة بابا
فرسم بابا.
اشتوى أن يرى الحديقة
من خارجها،
فرسم شخصا ذاها
يكي في اختار.

رسم شاعرا يقرأ شعرا

رسم سماء
ملا السماء أنجا
قال أرسم شققا
فرسم شققا
وأحى وجه السماء.
قال أرسم شجرا
حتى إذا طلعت الشمس
لذت بظل.
رسم شجرا،
نبتت للشجر ظلال
لكنه حين أوى إلى الظل
ذبل الشجر.

قال أرسم حديقة

* شاعر من المغرب
اللوحة للفنان سعيد أبو رية - مصر.

شارع كورانتيل ٢٨

للكتاب الأنونيمي: براموديا انانتاتور ترجمة: ميخائيل عيد *



كرامات . توقف المارة في الشارع كي ينظروا الى السائقين الناحلتين اللتين تشبهان ساقبي الوعل أو ساقبي بينوكو الخشبيتين.

كانت ساقا السروال البالي طويلتين في زمن ما. القطعة التي اقتطعت منهما لا تزال في جيبه، ويستعمل منديلا للألف ومنشفة في آن واحد. لقد اضطر الجندي المسلم الذي ارتداه الى السفر به من الهند الى سردينيا فيولونيا ، ثم ليرتكه ، من بعد في يافا، كي يرتديه هذا الجسد الناحل. وهو يرتدي سترة خضراء ويتدى من كتفيه المتهلدين قوسا يديه الهزيلان ، ويكاد رأسه لا يتعاسك على عنقه.

هذه الثياب تخفي إنسانا حيا، شهيدا حقيقيا . يدعونه محمود أسفان، كان من قبل، يذكر اسمه حين التعارف مع

حذاؤه يتقدم بوهن ورتابة ، يجره على أسفلت الشارع للفير، كان حذاء أسود اللون، انزلق من أحد جنود «الغوركا» (*) كان يلمع من قبل كان شجاعا وعسكريا. مر فوق العشرات من صدور الجنود الصرعى من شعوب شتى، وخاض الكثير من المعارك. لقد فقد منذ زمن بعيد صلابته وجماله «كعباء متآكلان، واهترأ جلده الأسود وتجعد، وتقطعت شريطاته. تنبسط فيه القدمان للضيلتان وتبرز فوقه ريلتا السائقين الناحلتين . ويرتعي فوق الركبتين طرفا سروال عسكري قصير. كانت الرجلان قويتين وسليمتين من قبل، دخلتا المعركة مرة واحدة - في شارع

* كاتب من سوريا.

الثوة للفنان ابراهيم مطر - البحرين.

أحد ما. وهو الآن لا يفعل ذلك. الاسم عنده إحدى التوافه
فليدعه الناس كما يشاؤون.

على كتفه خيط مربوط به صرة تحتوي على كل ثروته،
مجموعة كاملة من الثياب الرمادية، من انتاج مصنع
النسيج في غاروت. لقد تلقاها قبل خمس ساعات. أعطوه
أيضا عشرة ليترات من الأرز، كي لا يموت جوعا على
الطريق بعد اطلاقه من السجن. لكنه لم يأخذها لأن حملها
يُثقله. في جيب سترته عشر روبيات أعطوه إياها أيضا. هو
لا يفكر الآن بالنقد .. ففي رأسه أفكار قاتمة.

الابنية الكبيرة التي أقاموا فيها مخازن ومؤسسات
ومساكن خاصة، التي كان يجبها، لا تثيره الآن بتاتا،
تجثم في رأسه فكرة طارئة لا يستطيع التخلص منها: لماذا
كل هذه البيوت المترفة؟ ما المغزى منها؟ بحث عن جواب
من غير جدوى هو لا يحترم شيئا، ينظر بارتياح الى كل
شيء لأنه يرى أن كل شيء يخفي خطرا عليه. يكره كل شيء
- الحجر البري، والحيوانات والبشر، والنباتات والآلات.
فهو كلها تريد خداعه، وتريد منه زمن، تدمير سعاده
العائليه. كل شيء يحمل له التماسا لم كل هذا؟ إنه يكره
خصوصا ما لا مبرر لوجوده.

تذكر البارودة عيار ١٢,٧ والطلقات في صندوق
النشاحنة في شارع كرامات. كانت يداه ورجلاه مقيدة
وثيقا. تحرك أمام عينيه رجال الغوركا. الذين اعتقلوه عام
١٩٤٥. وفكر، لأول مرة حينذاك: «لم كل هذا؟ لكنه لم
يتقوه بهذه الكلمات... لا لأن الجنود المرتزقة لا يفهمون
لغته، بل لأن ريلة رجليه اليمينية كانت ممزقة برصاصه،
وهي تؤله، وكل جسده يشتعل. لقد عشت الخوف في
روحه. وتلك أول صفحة سوداء في حياته.

نقلوه من كتفة الى كتفة ثم رموه، أخيرا في سجن
غلودوك لاتي هناك، أحوالا تكاد لا تكفي للبقاء على وجود
الإنسان. إن شعره ليحف حين يتذكر الرماة الذين يطلقون
البنار على المحكومين بالموت و«ضربات» «الرحمة» التي
يوجهونها اليهم.

نقلوه من غلودوك الى تشيبينانغ الذي لا يختلف بشيء
عن السجن الأول. ثم رفعوه أخيرا، الى غانت تينغاخ حيث
يسود قانون الغاب بين السجناء الجياح. وذهب من هناك
الى أودروست ثم أيضا الى جزيرة عيلام ومن ثم الى
تافنغراخ على نائوسا بامبانغان في سيرمارانغ. وكان يسأل
في كل سجن بعد ما يراه من شقاء جديد: «لماذا كل هذا؟»
وما كان يستطيع الاجابة. وإذا سال جارا في الزنزانة اجابه
ذاك باستعلاء: «شقاؤنا هذا باسم النضال» وحين يطرح

السؤال على واحد لديه أسرة يجد جوابا حزيناً «عاجلا أو
أجلا سيميل الشقاء بالناس كلهم. كن صليبا وق بالله».

لم تكن مثل هذه الإجابات تشغي غليله. لم يعد له أي
هدف في الحياة ما يهيمه الآن أن يكون ثمة هدف.

حين كان يحس بانحدار اليابان الوشيك كان يعتزم
بالاحلام. كان قد تزوج. مارني جميلة وهو يحبها. لها
قلب رقيق. لكن هذا لم يعد يقلقها ولا يزعم مارني. عاشا
معا في بيته بعد الزواج. أعطت الأسرة معنى جديدا للبيت.
صار أرجوحة لعلامات انسانية لطيفة دافئة منذ ذلك
اللحظة صار يكره كل الذين يريدون تدمير عشه العائلي.
إنهم أعداء الانسانية، مهما تنوعت أشكال نشاطهم
ووسائلهم.

وجاءت الثورة. دمرت أسرته. احترق بيته واستحال الى
كومة من الرماد أراد الانتقام فاعتقلوه. ومر عام وأخر.
كان ذلك في زمن التفاوض. ثم جاء زمن الخول - حطم
السجانين. وشعل العفو، وما هو يخرج الى الحرية. لماذا
أطلقوه؟ ألم يتحسول بيته الى رماده؟ ماذا حل بمارني
الجميلة؟ قد لا تكون بين الأحياء، أم أنها تتعفن في مكان ما
في أزقة سينغ ما يذكر ما مرني خفيف..

إنه يتابع السير، متعبا منهتلا في شارع كورانتيل الذي
لا آخر له.. شعره الذي كان يظل مسرعا، هو الآن أشعث
وخطفه خصل بيض. السعال يوجع صدره المطبق. توقف
ليسعل أمام مغزن لبيع الساعات. الساعة تشير الى الرابعة
بعد الظهر. أطلقوه قبل خمس ساعات من معسكر بولونيا،
المعسكر الذي أمضى فيه وفي أمثاله أربع سنوات من
حياته. إنه ليأسف للسنوات الضائعة. لو لم يحدث ذلك لما
كان أشبه بالظل، لعله كان يود العيش سعيدا مع مارني،
وأن يكون له طفل أو اثنان، وأن ينتظر الثالث. ولم حدث
كل هذا؟ - كان يسأل حين يفكر فيما عاناه - إنها مسألة
البشر. هكذا يجيب نفسه.. وبدأ يكره الناس. كان يكره
ذاته، أكثر مما يكره، لأنها تحملت العناء من غير تذمر. كان
يخطر له أن يقطع شرايينه بأسنانه كي يتخلص من حياته.
لكنه كان يحس بأن لديه التزامات عليه أن يؤديها في هذا
العالم - واجبه نحو أسرته، تلك الأرجوحة للعلاقات
الانسانية الدافئة. وقبل كل شيء واجبه نحو زوجته.. ألم
تشق وتلقد عفتها من أجلي - كان يردد دائما حين يصاب
بشك ثقيل «ولتلك لا يمكن أن تشتري بالمال ولا بالعقل»
وهكذا لم يصل الى الموت.

حوله يصخب شارع كورانتيل. هو يبدو الآن أجمل
مما كان أيام الاحتلال الياباني والانجليزي، والجو

مختلف، إنه مليء بالسيارات الصغيرة، مسيرة لا تنتهي من السيارات، سيارات ونظارات وجلة حزينه. المخازن على جانبي الشارع أكثر ترفاً من أي وقت آخر. استبدلت باللافتات اليابانية لافتات هولندية. وتغير صالون الحلاقة، لكنه هو الآخر يحصل لافتة هولندية. وقد كتب على لوح مفرد: شارع كورانتيل ٢٨. نظر عبر الواجهة الزجاجية. الداخل نظيف. تلمع أدوات الحلاقة، وقد علقت مرآة كبيرة على الجدار.

صاحب صالون الحلاقة جالس على مقعد الزبائن. لم يتغير وجهه، بل يبدو أكثر شباباً. الحلاق كان صديق ومباريه في الشطرنج، ولقد جادلته أكثر من مرة حول مفزى الحياة حين كانا تلميذين.

القلق باد على الحلاق وهو ينتظر الزبائن. ترك الجريمة وانصب قرب الباب ثم ألقي نظرة إلى اليسار وأخرى إلى اليمين. ظهر الخوف على وجهه حين رأى محمود. اتسعت عيناه.. ففر فاه وهتف متمهلاً:

— محمود..

حاد محمود بنظره ومشى متعباً، هل عليه أن يرد؟ ليس هذا الرجل من بين كثيرين من الذين أرادوا تدمير أسرته وسبب أن حدث ذلك قصداً أو عن غير قصد.

— محمود! نأده الصوت ثانية، اندفع الحلاق على الدرجات وركض نحوه، أمسكه من سترته وشده إلى الوراء.

— محمود — قالها معاتباً.
— لماذا تناديني يا محمد؟ — ساله محمود هائلاً... لكنه تبهر.

— لا تقل شيئاً، إجلس أولاً، أريد أن أقول لك شيئاً.
ابتسم محمود مرتاباً، وغير راغب... وجلس الصديقان الواحد في مواجهة الآخر تفصل بينهما منضدة صغيرة مستديرة من المرمر. اغضض الضيف عينيه واستلقى متعباً على الأريكة.

قال محمد:
— أنت حي، إذن، يا محمود؟
أجاب الضيف من غير أن يفتح عينيه:
— أجل، مازلت حياً.
— ظننت ..

لم يجب محمود. رأى من فوق كتف محمد وجهه في المرآة الكبيرة قبائلته. لقد أصبح غير معروف. هذا الوجه الذي لم يره خلال السنوات الأربع الأخيرة، تقطعه تجعدات عميقة وقد نمت عليه لحية كتة وشاربان لم يعرفا العناية اليومية بهما.

قال محمد مغبراً موضوع الحديث:
— كم تغيرت! جلدك الذي لم تعتن به أصبح قذراً.
ووجهك الذي كنت تبودره قبل النوم .. لكن من أين أنت
قادم يا محمود؟

نظر الضيف إليه وأجاب بقرق:
— من السجن.
ترطبت عينا محمد والتمعنتا
— ظننت ..

نهض محمود لينصرف، لكن محمداً أمسك كفه.
— ما الأمر يا محمد؟

— أبقي قليلاً يا محمود، مازلت صديقك، تغيرت كثير..
ظننت أنك هلك يا محمود في معركة كرامات، حكى لي أحد أصدقائك من رجال الشرطة أنك كنت مصاباً في رأسك برصاصة (دوم - دوم) — ثم صمت كي يجفف عينيه بمنديل — ولقد ذفن رجل مهشم الرأس باسمك.

— أنا ميت يا محمد، منذ أربع سنوات أنا ميت، الذي أهاكم مجرد شبح، يسير من غير اتجاه أو غاية، لكن، فلننه هذا الحديث.

— وهل تعرف ما حل بأسرته؟
— لا أعرف.

— كنت يا محمود دائماً صديقي الطيب — صمت — لماذا تغيرت هكذا؟
ألست محموداً نفسه؟ — ساله بصوت مضطرب.

أجاب محمود مشدداً.
— أنا مجرد شبح متجول.
سال الحلاق يقلق وخوف متنامين:

— والى أين أنت ذاهب؟
— ليس لي هدف. لكن الأفضل أن أذهب لأرى بيتي القديم.
— لم يبق منه أثر، بنوا في مكانه مبنى إدارياً.
— لكن الأرض ملكي، حتى البيت المتهدم لي.
— صحيح... وقد اشترت المؤسسة أرضك.

— من باعها لها؟
— لم يجب محمد على الفور.
— سامعتي يا محمود.. ظننت أنك مت.
— أو — أو.
وساد الصمت.

— أجل ظننت أنك مت،
— إذن علي أن أنقع ثمن أرضي وبيتي المهدم من أجل صداقتنا؟

— لا تتكلم هكذا يا محمود، دخل صالة الحلاقة قليل، بعث الأرض كي أرعى طفلك.

ـ طفلكي ؟ ـ سال محمود دهشا ثم ابتسم ـ اتقول طفلكي ؟
أوما الحلاق براسه مؤكدا.
ـ أجل ، طفلك.

ـ أنت توكّد أن ي طفلة ـ قالها محمود وكأنه يتكلم الى
انسان آخر ـ أنا الشبح المتجول في طفلة؟ لكن، لئن كان في
وريت فهو ليس وحيدا حتما.
ـ أجل، هما اثنان الآن.. وهما السبب في بيعي الأرض والبيت
المتهم، أنت تعرف أن هذا هو السبب الأساسي لآية نزوة
أخرى،

ـ تصرفت بحكمة يا محمد، لهذا لم أحنق عليك حين سمعت
ما سمعت ، ثم صمت..
وصمت محمد أيضا . ثم وقف نظره على الطفلة التي دخلت
الى صالة الحلاقة من الباب الداخلي.
ـ أبي ، أبي ـ رن صوتها الطفولي .. وحين رأت انسانا غريبا
خافت وصرخت أبي ، ي..
صارت عيناها اللامعتان مستديرتين، وفغرت فاما فلاحات
أسنانها البيض الدقيقة.

قال محمد :
ـ هس .. تعالي الى هنا ـ اقتربت الطفلة فاحتضنها ـ كيف
تخافين يا ناني .. هذا هو العم محمود وقد جاءنا ضيفا ـ
نظرت الطفلة الى محمود مواربة ـ أنت لن تخافني منه اليس
كذلك؟

ـ أمي تريد نقودا لشراء الفليفلة يا أبي.
مد محمود يده الى جيب سترته أليا .. أخرج قطعة النقود
التي أعطوها له صباحا وأعطاهها للطفلة . صرخت ناني
خائفة.

ـ ماذا تفعل يا محمود ، أعد نقودك ـ وداع وجاتي ناني ـ
هذه طفلك يا محمود.

أخفت الطفلة وجهها في حضن محمد وتشبّثت أصابعها
بحافة المنضدة.
ـ لا تخافي يا ناني.

ترك محمود النقود على المنضدة . انبسطت سرائره قيدا
أكثر تجهما ، وقمت عينا . سال محمود:
ـ أهذه طفلك؟

أحني محمد رأسه وأخفى وجهه في شعر ناني ثم أجاب
بالم.

ـ الله وحده يعرف ذلك يا محمود. فإذا لم تكن طفلكي فهي
طفلك وتب محمود مستثارا من اللقعد . حقق الى صديقه:
ـ محمد ـ قالها بحدة وعانق محمد ناني ـ أيعني ذلك أن
مارني هنا؟

أوما محمد برأسه فعاد محمود الى الجلوس.
ـ أنت تعرف كل شيء الآن يا محمود . أنت تعرف وضعي

ورضعنا.

وأنت تعرف كذلك أنه ليس في مقدور أي رجل أن يقول لاي
منا الطفلة . ناني طفلك وطفلكي.

ـ الآن أفهم .. بهذا أتيت بي الى هنا؟
ـ أجل يا محمود ، ليس لدي ما أضيفه . أنت تعرف الحقيقة
كلها. فلنأنا أنك مت فحدث ما حدث، وبما أنك تعرف كل
شيء فقد ترى أن العالم يضيق على كلينا . ألا تفكر بذلك؟
وضع محمود يده على المنضدة
ـ أنظر الى يدي

ـ ألى مقدار تحولها؟
ـ الى مقدار تحولها ـ كرر محمود ـ لا يا محمد. العالم غير
ضيق على كلينا . لا أريدك أن تختلي عن الأرض. أنا متعب
جدا، وقد لا أبقي طويلا. سأذهب بعد أن علمت أن مارني في
مكان أمين.

ثم نهض.
ـ أنتظر ـ أوقفه محمد فوقف ـ لم تر سوى ناني، وتريد أن
تذهب، ألا تريد أن تقابل مارني؟ ألا ترغب في أن تجلس
طفلكي على ركبتك قليلا؟ إنها طفلكي أيضا.

وصمت محمد.
لم يجب محمود. فصرخ محمد بصوت مرتفع:
ـ مامي ! وحق الى باب تحجبه ستارة.

ـ أيتحم علي أن التقى مارني؟ سال محمود وجلا.
ـ لماذا لا تثقيقي؟ أليست زوجتك؟ أتعني يا محمود ، دعني
أصبح ضيفك ، وصرأت رب البيت. كل شيء هنا مشترى
بالنقود التي بعنا بها أرضك . الأفضل أن تذهب وحدك
للقاء زوجتك . وإذا شئت فسماترك هذا المكان وأمضي الى
الأبد.

ـ وما جدوى هذا؟ ولماذا يجب أن أعيش؟
ـ لا تتكلم هكذا يا محمود، أناشد فيك مشاعر حب الذات.
أطعني وقابل زوجتك. وصاح ثانية ـ مامي!

وجاء من الداخل صوت نسائي.
ـ مذن أن حسبناك ميتا يا محمود ، يا الله ، صار يحزنني
جدا أن أنظر الى الحال التي آلت إليها زوجتك... أشققت
عليها.. وأنت تعلم أن الرجل يحتاج الى المرأة والمرأة تذهب
الى الرجل، وهكذا تزوجنا.

ـ الاشفاق هو أقبل الأشياء قيمة في العالم يا محمد . ولم
أتوقع أن يتزوج الناس أشفاقا.
لم يجب محمد . ظلت ناني تبكي. وظهرت امرأة شابة على
العتبة.

ـ لماذا تناديني يا محمد؟
أوما لها محمد برأسه.
ـ عندنا ضيف تعالي اجلسي معنا.

ترددت المرأة لحظة ، فهي لم تكن مستعدة لهذه الدعوة .
لكنها اقتربت وجلست .. ثم حدقت الى وجه الضيف .

— محمود؟ صرخت . مدت يديها لتحضن زوجها . لكنها
أجمعت . سقطت يداها على المنضدة ثم أجهشت . علا بكاء
نانسي . زادت الحركة في الشارع . شحب وجه محمد
وسقطت دموعه في شعر ناني التي يعانقها .

لم تعد الثلاثة . وكذلك ناني . ناني الصغيرة التي لا تفهم شيئا
وحضت نفسها بالسؤال : طفلة من أنا؟ ستقف حين تكرر أمام
هذا السؤال ولن تستطيع الاجابة عنه طوال حياتها .

لم تكف مارني عن التشجيع . صار لها ، فجأة ، زوجان . ليس
ثمة انسان أعسم منها : انشطرت أفكارها ، انشطر فؤادها ،
فهي لا تعرف ماذا تفعل . ولهذا صمتت . كان لا يسمع
سوى نشيجه — إنه صوت روح لا تستطيع العودة الى
جسدها .

انطلقت ناني من حضن محمد وتعلقت بأماها .
— أماه — نادتها ، وأجهشت .

قال محمد :

— الأفضل أن ندخل الى البيت يا محمود .
ثم نهض وخطا نحو الباب الداخلي .

صرخت مارني خائفة :

— محمد! الى أين تذهب؟

أغلق محمد الباب ولم يجب ، اقترب من محمود وقال :

— قلندخل . الناس كثيرون هنا .

فتح الباب قبل أن يتم كلامه . ودخل صالة الحلاقة رجل
خفيف الثياب .

— أخبار غير مفرحة يا محمد . زادوا الضرائب على
الدراجات أيضا . نظر الجميع نحو الباب . وناني أيضا .
لحظ القادم الجديد حراجه الموقف . فانتحى واعتذر لكنه
صرخ في اللحظة الأخيرة :

— محمود — واحتضنه سريعا وهو يهيمس — ظننت أنك مت .
نهض محمود :

— لقد مت فعلا . وإذا كنت ترى محمودا فهذا غير صديقك
ذاك . دعني .

تخلص من معانقه واندفع نحو الباب ثم صار بعد لحظة في
الشارع صرخت مارني ممزقة القلب :

— محمود!

— محمود — صرخ محمد أيضا ولم يتلقى جوابا — نسيت
النقود يا محمود — ولم يتلق أي جواب .

وناداه القادم الجديد فلم يجب محمود .

نادت مارني :

— محمود! أعيدوه ، أعيدوه!

بكت ناني بمرارة ويصوت مرتفع . قفز الرجلان وركضا

الى الخارج . اندفعا نحو محمود الذي كان يسير متمهلا .
من غير أن يلحظ شيئا مما حوله . ضجيج الشارع متصل .

— الى أين أنت ذاهب يا محمود؟ اليس ثمة سقف فوق
راسك؟ ستبقى زوجتك معك ، وستكون وفيه لك . ولديك
ناني — طفلك . عد يا محمود . الأفضل أن أذهب أنا .

تأرجحت كلماته في الهواء .

صرخ القادم الجديد :

— محمود ! أنا من أشاع أنك مت .

— أتركاني ، وعدا!

سأله محمد

— وماذا ستفعل؟

— أنا؟ لماذا تسألني . لديك عمل ومنزل . لديك أحلام ودخل
جيد . عد . ليس لدي شيء . ليس لدي خطط . ليس لدي
أحلام . لا أمل شيئا . لا سيد لي ، ولا أحتمل حتى نفسي .

— ليكن . وما القبيح في الأمر؟ قال محمد مصرا وقد خرج صوته
شبيها بنباح كلب جائع — ما مغزى حياتك في هذه الحال؟

ابتسم محمود :

— أعرف الآن مغزى الحياة

— هل عرفته في السجن؟

— كلا ، بل هنا .

— إذا كان الأمر كذلك يجب أن يبقى الاعتداد في صدرك .

— لم يعد لدي اعتداد .

— ما مغزى الحياة؟

ابتسم محمود :

— غريب . لم أعرفه إلا الآن .

— لماذا يعيش الانسان؟

— ليندفع الضرائب .

وصل الثلاثة الى جسر نهر تشيليفونغ . وقفوا واستندوا إلى
الحاجز . قال محمود مفكرا :

— انظر الى هذه المياه . أنا أيضا جزء من الطبيعة . أنا أيضا
كالماء أو الحجر . لم أقرر الطبيعة . انظر الى هذه السمكة —

قالها وكأنه يصرخ ثم قفز عن الجسر واختفى تحت الماء .

راح الصديقان يصرخان :

— النجدة ! غريق !

اجتمع الناس . طفت قناعات فوق الماء . راح بعض الناس
يفطسون . مرت الظهيرة ، حل الغسق سريعا ، غسق لا

مثيل له منذ آدم . ثم حل الليل ، ليل أبدي لا نهاية له .

✻ «الفورك» جندي هندي في الجيش البريطاني الاستعماري.



السيبل

في أرض القصب

يوسف أموريه *

كنت تراها على رأس الحقل هناك، بنفس الموضع الذي تشغله الآن محمصة البن، كانت القناة التي أروى منها أرض القصب فرعاً من قناة كبيرة تتفرع ووافدها في الأرض الواسعة التي كانت تشكل سفح التل القديم.

المهم أنني تجاهلت الرجل، ولم أنبهه لوجودي حتى لا يضيع عليّ موعدي المنتظر، وهو ظل سائراً في اقتحامه للأرض، ويدنو من خيال اللآلة على ظن بأنه صاحب الزرع، يدنو منه ماداً يده بشن القصب: يا عم .. عم يايتاع القصب.

والخيال قابض بمعطفه القديم، ويبيده المسدودتين عن آخرهما ورأس الكبر الملقوف بقماش بال.

والرجل يقرب: عاون قصب يا عم.

ولما صار قريباً جانا من الخيال اكتشف صمته الكثيب، فدار دورة كاملة حول نفسه أدت إلى سقوطه على وجهه حتى سمعته يتعجر بضربة عظيمة اعتزّت لها عيدان القصب، وقام على يديه ورجليه، ثم هوى مرة أخرى، وراح يهوي ويقوم فلم يصلب له حبل إلا وهو يغادر حدود الأرض.

ولم أتمالك نفسي، فاستلقيت على ظهري وأنا أتفهق على مشهد الرجل المربوب، ولم استيقظ إلا على شبحها الواقف على مدخل الخص.

كان أبي قد قال لي حين زارني في الخص ذات صباح فوجد

أراني الآن في ليلة لا نجمة فيها ولا قمر، كنت في الخص الذي أقمّت جوانبه من (سد) الغاب، وعرشت بالجريد والقش، ووقعت عيني على الرجل ينحدر على الأرض باتجاه خيال اللآلة المنصوب وسط الزرع كأن ينحدر في الفراغ من جهة ميدان المحطة، كنا - في هذا الزمن البعيد - نراه مساحة واسعة خالية من الدور والمباني المرتفعة، تنتهي حدود الأرض المزروعة بالخضار بعيدان القصب التي تتخلق على الغموض والتوجس، وكنت في هذه اللحظة انتظر قدومها من نفس الاتجاه، فلم أرغب في القيام إليه حتى لا يعطل موعدي المختلس.

كان لم يزل ينحدر على (ريشة) القناة المائلة نحو الأرض هذه القناة كانت تجلب ماؤها من التربة الموازية للسكة الحديدية، ردمت قبل عام الوحدة بعام، وبعد عام العنوان الثلاثي بعام، فالسيارات بدأت تتردد بكثرة من العاصمة إلى مدن الأقاليم الشمالية، والطريق القديم لم يعد صالحاً لاستقبالها واختنق مدخل البلد بأعصاها الكثيرة، فمدوا المواسير الضخمة تحت الأرض، وجعلوا لها فتحات كنفرف التفتيش، وسيجوا شريط القطار يسور من الدبش الأبيض، ليقل خطر الحوادث، فكم من رجال وأطفال دهستهم عجلات القطار حين كانوا لا يحاذرون على أنفسهم عند عبور الشريط. والساقية

* قاص من مصر.
اللوحة للفنان محمود عبدالعاطي - مصر.

بقايا فطيرة الباردة: والله يا ابن الخاسرة لتמות منعموما فقلت له: خليها على الله.

وقص عليّ حكاية العشيقة التي دسّت السم في فطيرة المعشوق بعد أن لاقته منه الأمريين، وراوغها في الزواج بعدما وقع المحذور. فقلت له: لكثير أريدما للزواج فعلا.

وكنا تقدمنا لأبيها، فأصر على مهر لا يقل (بارة) عن ستة عشر جنبها ذهبيا، ولم أكن أملك غير الخمسة عشر، وأصر أبي على هذا المبلغ لا يزيد مليما، وتمسك أبوها بطليبه، ونفص أبي نفسه من الجلسة غاضبا، وقطعت عهدا على نفسي لتكلمة المهر للطلوب، ونويت على الكدر ليل نهار على أن يمنحني مهلة لا تقل عن العام، وخلع أبي يده عن الموضوع تماما.

ولم تنقطع هي عن التردد على الخصف ليلا، وقضينا أمسيات هنية بين سيقان الغاب وعريشة القش نخطط لأيامنا المقبلة. دخلت عليّ - في هذه الليلة - فوجدتني على حالي تتلصق مني الضحكات غصبا كلما استعدت مشهد الرجل الهارب من خيال المآكة، قالت: من يضحك وحده يذو.

وضعت صرة الفطائر جانبها، ومالت عليّ بجذعها فضممتها إلى صدري بشفوق لا ينفد، وانتشر في المكان فوح الفطائر النعمة، رائحة السمسم البلدي مخلوطا بالحبوب الذي استوى على مهل في نار الفرن المدفوق بحطب النيرة. واقتربت لدي هذه الرائحة بلالي الغرام الأول، فهي تستعيد في عنوان الصببا المنقضي، فهل لها من استعادة؟ أم أنها ترسبت هناك في قاع الذكريات البعيدة، وصارت المستبعد ذاتها؟

قلت لها: هانت يا أمينة على آخر الخوسم يجمعنا السقف الحلال. قالت إن أباهما يبذل كل الجهد لخلق من دماغها، وهو عليم بأن جهده هباء، وأمي تصدق قائلة لا تحاول، هي له وهو لها.

ثم تعلم بجيئك في هذا؟
- ومتى رايت أما ترضى لا ينتها الزيارة الليلية لشاب يتكلم عنها؟

- هذا صحيح.
- هي تتسام بعد صلاة العشاء مباشرة وأبي يخرج ليتعم على خفرائه.

- وأنا مطمئن لأنّه إن يأتي خصي أبدا.
- سيعود إلى السهر معك ليشرّب شايب الحبر إذا ولقنا للزواج.
- ربنا يسهل.
- إن الأمور تتعقد خاصة بعد أن انضمت إليكم أختك وأولادها.

وكانت أختي الكبيرة قد انتقلت إلى نارنا بعد مصرع زوجها، الطاحونة لم تكف بغديتها الأولى، ذلك الصبي الذي التقه السمر من يد أمه، ومهدت قلوب الناس عقب الحادث، وقالوا ها هي الطاحونة تنتم لنفسها، صاحبها - الكافر - جحد حقها في الفداء، فكلفت غيظها وتركته يعمل، ويدير آلاتها، ينقل الحركة من الرابور إلى السمر الذي يتملّى تحت (السندرة) من حجرة العدة حتى (القادوس) لينقل الحركة إلى الحجر الصوان المنقوش، نارت الطاحونة، ولم تعلن عن حاجتها أبدا، وكان الناس كلما سمعوا

صوت العادم تتقدّف خارجها في كتل دشانية داكّة يقولون هذا هو نداء الدم.

إن الطاحونة تطالب بحقها، حتى كانت تلك الظهيرة الحامية حين غالبت الأم النابية لطنح غلالها فخطفت الولد من يدها، التقمه السمر الشرس، وهرسه تحت أسنانه، طوى الجسد الصغير تحت لسانه المطاطي الأسود، وراح وجاء بين الطارات، ثم لفظه قطعاً من عظام ولحم فوق الأرض المتدّلة بالزيت.

واضطر المالك إلى بيع الطاحونة لعائلة زوج الأخت الذي امتك سهما مع إخوته، هؤلاء الذين كانوا يعملون بها، فتعلّوا الحرفة الجديدة، فنقلتهم من شقاء الفلاحة إلى ترف الجلوس على (دكة) الميزان، وعلى كرسي الطحان.

ودخل زوج الأخت ذات صباح ليرفع السمر من الطارة المتحركة إلى الطارة الساكنة، فما إن فقه على الثانية حتى لفعه معه، فدارا سويا، بعدما جمعه عجبنا الأحمر في (جوال) قديم وعلق أهل البلد قائلين: للجنة أخذت فداء المشتري الجديد.

قلت لها: رزقهم على الله.. لن أكف عن المطالبة بحق هؤلاء اليتامي من أمعاهم.

وسألتني: ماذا ستعمل لوجهتهم وهم معروفون بالإجرام.
- المشكّة ليست معهم.. السالة في يد الأخت.
- كيف؟

- إنها تخفي الورقة التي تثبت حق زوجها في الطاحونة، وتخطط للاستقلال ببيعاتها والعيش بما سيمنون به عليها، وأنا أريد أن استغل هذا الحق في المطالبة بحقوق أبي أيضا.
- أبوك؟

- إن له ديناً عندهم، وهم يماطلون، سأخوض المعركة معركتين وإن أرتاح حتى تؤول هذه الطاحونة لنا، يكفي العمل في أراضي الآخرين، أحلم بأن تكون في أرض، وأحلم أن أنعم حرفة أصحاب الطواحين ليكون في ملكية الأرض والطاحونة.

وانطلقت الرصاصات فاستالت الصمت، ونثرت أهلاء خيال المآكة بين خطوط الزرع، خيل لي أن القمر قد انطفأ وانطمس المكان تحت ظلمة أشد حلكة، لم تمنعني من رؤية شبح الذي جاءني أول الليل يطلب قصيا، كان في زيه الرسمي، يتعمر لبدة الخفير، ويحمل بندقيّة الخفير، ويشير للرجل الآخر نحو المكان.

تقدم الرجل بعد أن عاد الخفير إلى دركه، كان يتوجه نحو الخص مصدرا بندقيته أمامه، وصاح: اخرجي يا أمينة.

همست لي: هذا أبي.
واندفعت لتحمي جسدي من رصاص بندقيته، وفتت أمامي فاردة ذراعيها، وخرجنا أنا وهي من الخص، لنواجه الأب.

- تعالي يا فاجر.
تمالك نفسي وقلت متصديا: أردتها على سنة الله ورسوله، لم يجب علي كلامي، وسحبها من كفها لينفعاها أمامه، وقبل أن يعبر القناة الجافة، التفت نحوي ليقول:
- تأتي في الغد لتطليها شرعا.. لا يهم الجنية.



أرقب الفجر وحدي

عزالدين سعيد أحمد *

(١)

كانت المدينة على غير العادة..

رحلت الارصفة بالمتعبين شرقا، نحو أقصى المدينة، وهرب دخان العربات الضخمة بالمتخمين غربا..

ورنا الجبل العظيم نحونا بهامته يبيكي.. كما رآه (الرجل الشيخ).

كان وحده بقامته المهيبة يرقب تهالك الجبل العظيم ويسمع حفيف أوراق الشجر المهاجر.

- قال هو.

(عليك بالرحيل اذا ساقرت الغيوم وهجرت أهل هذه المدينة !!)

- قلت وأنا أقبض على قلبي..

* قصص من الينس

(سيدي : اني أخشى هذه الريح.. و.

لم يدعني أكمل وأشاح بوجهه نحو السماء الثانية، وسمعت صوته تردده الجموع الجائعة على أرصفة الخوف.

- الغيب كله مجموع في خزائن الجوع..)

(٢)

حدثتني نفسي الامارة.. أن أعدو نحو عمق المدينة حيث بقايا الدفء والخبز وانتزعني الغيم للمسافر لأرى وجه الرجل الشيخ يسير نحو الجميع ويصرخ فيهم..

- كل منحة وافقت هواك فهي منحة)

مكثت وحدي ثانية وأرصفة الخوف تذهب بالمتعبين وحدهم وغبار المدينة يلف المتخمين بدخانهم ويرحل بهم أيضا..

(٤)

ثانية أبقي وحيدا في أقصى المدينة أرتو الى
الغيوم للمسافرة وانحاء الجبل العظيم يبدو منها
مثلي الآن.

- قلت ..

لا عاصم لي اليوم.. وأني تعب هذا ينهك الجبل
العظيم.

- قالت نفسي اللوامة.

(هو زمن القحط.. كيف ارتضيت أن تزرع فيه
بذرة القلب النيتة.. والريح وحدها تحصد البذر يا
هذا!)

ولتو رأيت الجبل يتهاوى مشققا ويتبرأ مني
وأمانات الجائعين، وحملتها وحدي وكنت ظلوما
جهولا!

قلت .. لا أقوى وكنت أسمى في أقصى المدينة
وحدي وجاءني صوته ثانية، والغيم المسافر يحط
الركب نحوي..

- انظر .. قال هو:

وصوبت نظري نحوه.. فارتد خاسثا وهو
حسير.. كانت الشمس حانية.. فاحتوتني هالة
النور، لم أدر أهي أشعتها اللابية.. أم بقايا نور
الوجه المستدير..

- انظر

قال ثانية..

وصوبت نظري، ولم يرتد وهمس الالفق
الرحيب في أذني.

- أزرع بذرة القلب النيتة حيث موطني القدم
المقدس تنبت رحيقا للعاشقين «وفيه دواء للناس».

قلت .. لا أقوى وهذه الريح تعصف بالقلب
للعلق بدفء المدينة وشمس الغواية وقلت أيضا:

لا أريد جزيرتهم، ودعني أذهب في بحرك
وبجري نحو شاطيء آخر غير هذا الذي لا يقذف
بغير الريح وجيف المتخمين..

قال:

شاطئنا يبدأ هذا، فازرع بذرة القلب النيتة.

- وبدأت..

وبقيت أقرب الفجر وحدي.

في ضربة الفأس الثانية، سمع أنين الأرض
يهمس

- على رسلك .. فمزاللت الريح الشقية تعصف
بالقلب، وفي ضربة الفأس الثالثة تحرك القلب نحو
جوف الطين ببذرة النيتة يقاوم ريح الشاطيء..

كدت أهوي وشمس الظهيرة تحرق جمجمتي..

- قال الغيم..

(سأحط الرحال .. فأضرب بفأسك ثانية..)

- وقالت الريح..

أنا عاتية يا هذا المسكين.

ولفت غيومي بأكفانها وسر بلتني بسواد غشيم
وغاب عن عيني الكليلة كل أثر للغيم ورصيف
الجائعين.

رصيف الجائعين وكل أثر للغيم.

(٣)

طلوحت فأسي.. في الهواء وأشعلت بذرة القلب
تضيء ما تيسر من ضوء لأراه.. وصرخت بكل ما
تبقى في جوفي من هواء.

- أردت الحقيقة، وقومي غافلون..

قال يهمس جازما

- الحقيقة لا ينطق بها لسان .. فحاول ثانية.

- لكنني تعبت..

.....

قلت تعبت..

.....

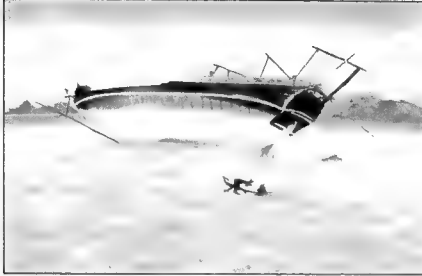
قلت تعبت..

غاب الصوت والريح العاتية اللعوب تلفني
بالسواد القاتل وكدت أهوي ثانية!

وفي الافق الآخر.. كان صوته ينادي..

- ضربة أخرى وتواصل رحيل القلب ببذرته
النيتة.. نحو طين آخر يشبه طين قلبك .. وعلى
شاطيء آخر.. تذر الريح أنت وتحبس أنفاسها في
جوفك.. لترقب الفجر.. وحده.

وجه سلوم



يونس الأخزمي*

سيدي....

كان البحر عائماً في الهدوء والسماء قطعة زرقاء صافية المعالم، في ذلك الصباح الذي لا يختلف عن عداة من صباحات أيلول الباردة، وكانت الأرض في الخارج رطبة وشديدة البرودة، في هذا الوقت من السنة تكون القرية الوديعه اللبنيتم باردة جدا خارج البيوت ودخلها المصنوعة من الطين وسقف النخيل والأقمشة المهترئة. في كانون الأول حين يكون الشتاء صارخا بالبرودة في المدن البعيدة عن القرية تكون اللبنيتم دافئة وأحيانا كثيرة ما تقسو الشمس على سكانها فتغدو حارقة. الأجساد التي تمضي في أرجاء القرية للرملية تحمل وجوها مبتسمة وغاضبة ومتأللة وبعضها بين بين. تهب الرياح بين الحين والآخر تحمل معها الرمال الكثيرة فتتغطى الطرقات القليلة والخياف، ويصرخ الأطفال من شدة البرد. لا يخرج الصيادون كثيرا إلى البحر في مثل هذه الأيام، ما عدا سلوم المهوسوس بالبحر وزرقته البديعة، البحر، البحر قاس وغدار ويسلب الأرواح. والكوس كسر المصايدف والرزق، يقولها الشيخ محمد في المجالس الليلية، ويضيف «البحر ما يعرف الرحمة ولا يعرف إذا شي ورانا أطفال

* كاتب من سلطنة عمان.

اللوحه للفنانة سميرة الزجالي - سلطنة عمان.

نطمعهم، لكن سلوم هذا فلتة يعلم انشاء المدرسة الوحيدة كانت تستقبل الأطفال الذين جاءوا من مختلف الاماكن على السيارات المكسرة وظهور الجمال. والبعض جاء على قدميه الحافيتين. لا تستغرب من ذلك سيدي، فكل أهل اللبنيتم حفاة من رجال ونساء وأطفال. الرجل الوحيد الذي يرتدي نعلا جميلا هو سيد القرية خلفان أبوفرحان كما يجب أن يلقب والذي جاءت به الحكومة دمن الغياهب السوداء كما يقول سلوم، لكن خلفان هذا، والحق يقال، لا يعرف عن اللبنيتم شيئا ولا عن سكانها الطيبين الذين يعيشون على ما يمنهم إياه البحر والمرعى الفقير، وهناك أيضا مدير المدرسة ومدرسها الوحيد الذي جاء من مصر، وأحب اللبنيتم؛ هو أيضا يرتدي نعلا يفخر به كثيرا «نعل حديد من عهد فرعون». كما لا أنسى مدير شركة الأسماك الذي جاء من المدينة، والعمال الهنود الخمسة، هم أيضا اعتادوا على لبس النعل والأحذية الصلبة.

البعد الأول لوجه سلوم

سيدي....

كان البحر عائماً في الهدوء، وهناك أسماك الدلافين الجميلة تسبح في وسط البحر على شكل تجمعات ثلاثية أو رباعية وأحيانا أكثر قاذرة للسطح ومختفية في ثوان فيبدو المنظر من على الساحل مثل عرض مدرّوس متقن. وكانت الأرض ممثلة

بمياه شديدة البرودة وعكرة تصل حتى مستوى الركبتين في تلك الغرفة الطينية الضيقة، سققها المائل بزاوية حادة يسرب القطرات التي تتساقط بهدوء ثقيل تترع أعصاب السجين سلوم ذي الشلائين عاما وتذره بجئون وشيك، رأسه يبدح عن مجالس العشرة كسي يلفظ مرخصة الآلام الحادة في وجوهه والخيوط، وعن رائحة البيوت حيث ترقد الأمهات حلمات بالذكر في منتصف الليالي الخالية من القمر، وتغشى الجمال محملات بك الصباحات في رحلة البحث عن الكلال الشحيح، وتتها يضع رأسه فوق وسادة القطن، ويهدوء وسلام ينام.

تاك... تاك... تاك

تتساقط القطرات يرفع سلوم قدمه اليمنى بحركة عصبية قاذفا بكثرة من الماء البارد المغبر مطلقا صرخة ألم للمرة الألف فتنتقل لقدمه الأخرى ويسقط على ظهره، بغوص لولة في الماء العكر ويعددها يشفق قافزا مبلل الرأس والملابس. البرد القارس خلل قبل عراكا مسموعا بين الأسنان، وعندها تبدأ مرحلة جديدة، مثل كل يوم منذ أن زج به هنا، من البكاء العسير والصراخ الذي لا ينقطع حتى يبع صوتته وتهمد طاقتة.

«خرجوني» أحدهم يسمع لصوت سلوم.
«مخرجوني من هنا» أحدهم لا يريد أن يسمع لصوت سلوم.

يقول أهل البيت الطبيبون بأن سلوم الشايط الذي تعلم أسرار الكتابة والقراءة في أقل من ملح البصر كما تعلم أسرار البحر قبل ذلك لم يستطع أن يتفلسف من أسأله المعلومات الجديدة التي تعلمها في المدرسة مساء ذلك اليوم، فزج به مظلوما في السجن الذي لا يعرف له أحد طرقا ولا حتى الشيطان الأزرق، «خلفان أبو فرحان هو الوحيد الذي يعرف مكان سلوم» تقول القرية.

في المساء الذي سبق اختفاه حين خرج سلوم من المدرسة وجلس مع رجال القرية وسألوه كما اعتادوا عما تعلمه هذا اليوم، قال سلوم مبتهما بأن لكل شيء في الوجود أبعادا ثلاثة، فالأسماء في مصر لها أبعاد ثلاثة والفيل في إفريقيا له أبعاد ثلاثة، ما عدا خلفان هذا، فله مائة بعد وبعد، حينها دارت أعين القوم ستمائة وثلاثين درجة وفي كل الاتجاهات خوفا من أن يكون قد سمع خلفان أو أحد أعوانه ما قاله سلوم.

قال الشيخ محمد هامسا للذي بجانبه:

– كلام سلوم صحيح، من خلفان الخرفان هذا ومن أين جاء، وكيف صار سيد البيت ولم يعرف عنا ولا عن البحر شيئا.

قال الآخر:

– صحيح إن خلفان لا يعرف شيئا لكن هذه مشيئة الحكومة ومالنا حق ننطق.

قال الشيخ محمد وصوته يعلى تدريجيا:

– كيف مالنا حق ننطق وهذا أرضنا، إذا خلفان قصده يخرب علينا حياتنا ويقطع أرواقتنا فنحن ما نسكت نشكبه عند الحكومة. ملا الشيخ رتبته بالهواء وأخرج زفيرا مسموعا مردفا بصرة ليتنا كنا كلنا مثل سلوم... ليتني مثل سلوم.

وحين مضى سلوم باتجاه بيته استوقفه مدير شركة الأسماك وسأله عما تعلمه في المدرسة هذا اليوم، كرر سلوم عليه ما قاله القوم، حينها ضحك المدير سائلا سلوم:

– أنا ما فهمت، كيف يكون لوجهي ثلاثة أبعاد؟

لولة ارتسمت علامات غضب في وجه سلوم، لكنه سرعان ما أبدلها بضحكة شبيهة بضحكة المدير، قال وهو ينصرف:

– أنت إنسان متعلم وقامم، ومدير، أنت تاجر شاطر وانت طبيب، ومتى سلوم ضاحكا.

وفي نام سلوم في فراشه ذلك اليوم؟ هل قرأ دروس الغد كما نصحه المدرس بذلك؟ هل أنهى الواجبات المطلوبة منه غدا؟ هل رسم البحر والقارب والأسماك كما اعتاد؟

في صبيحة اليوم التالي لم يعثر على أثر لسلوم، اختفى، فتناقل لكل أخبار سجنه، وفي المساء تراكض كبار السن نحو خلفان، طلبوا منه أن يفرج عن سلوم، ناشدوه بأعين ما عنده، نثروا أسماء كل ما يمكنونه من تقوي، ترجموه، عاهدوه بأن يفعلوا أقصى ما في استطاعتهم ليسكتوا لسان سلوم وسلوم لا يعرف ما يقول، «سلوم ولدنا وما نستغنى عنه»، لكن خلفان هن كفيفه وقال بهدوء: أنا لا أعرف مكان سلوم، أنا مثلكم تماما، ركضت إليه النسوة، طبلين منه أن يخبرهن عن مكانه حتى يتمكن من حمل الطعام إليه. قال: لو أعرف مكانه لكانت الطعام إليه وجدي، أنا لا أعرف عن سلوم شيئا. الكل كادت يشعر بأن خلفان كاذب، وأنه هو لا غيره من سجن سلوم، وأنه هو الوحيد للمستفيد من اختفاء سلوم.

بانت القرية تلك الليلة حزينة كئيبة، كل الأذان باتت تنتظر صوت سلوم أو ما يأتي بأي خبر عنه.

– خلفان هذا عين علينا، أجل، أنا ما أكذب، أنا أعرف أن خلفان عين علينا في الساحل وفي البحر، خلفان عيونته في كل مكان.

لم يكن لأحد أن يعرف ما رآه سلوم في عمق البحر فجر اليوم الذي سبق اختفاه لكنه حين عاد بشياخ خالية لأول مرة في حياته استغرب الواقفون على قواربهم والأطفال كيف يمكن أن يعود سلوم من البحر خالي السواقي، بدون حتى سمكة واحدة، كان وجهه متوترا عصيبا وهو يجر القارب نحو رمل الساحل، حين لمع علامات الاستفسار في الوجوه من أقرب واحد منهم إليه وصرخ قهقهة بصوت عال سمعه الباقون:

– خلفان هذا شيطان، عين والعياد باه.

وتهافتت عليه الوجوه والأسئلة:

– أيش هناك يا سلوم؟ أيش شفت؟

– ليش قاربك خالي؟ وين الرزق؟

– تمود بالله وخيرنا إيش حصل؟

– سلوم ابتلع غصة ثقيلة في قلبه قبل أن يصرخ ثانية:

– خلفان هذا عين علينا، أجل، أنا ما أكذب، أنا أعرف أن

خلفان عين علينا في الساحل وفي البحر، خلفان عيونيه في كل

مكان.

وما الخُطأ فيما قاله سلوم؟ هل لأن ما قاله كان بصوت

مسموع سمعه حتى الجن والدواب وربما وصل إلى أصماغ

خلفان نفسه. وما الغريب في ذلك؟ ما الذي ينتظر خلفان أن

يسمعه من أهل البيت القطني.

سيدي، إن أهل البيت الذكياء بالقطرة، كل أهل الصحراء

والبحر الذكياء ومهرة يعرفون من أين تأتي الرياح ومتى

يعرفون قوتها دون الحاجة إلى أجهزة معقدة. يتنبأون بأحوال

البحر لأيام قادمة، ويقراءون السماء في الليالي الصافية، يعلمون

ماذا يخفيه الغد، ويفهمون مكانين الرجال من قسصات

وجوههم، ويدركون أسرار الحريم من خملواتهن، ويعرفون

أنسب الليالي للنوم مع زوجاتهم لكي يصبِلن فلا يغادرونها

بيوتهم لييلتها كما اعتادوا. هؤلاء جميعاً يعرفون أي جنس هذا

خلفان ذي اللحية الصغيرة المجددة والسحنة السمر. يعرفون

الخبث الذي يواريه خلف ابتساماته الكثيرة، ويعلمون متهناه

من هذه القرية. يعرفون لماذا جاءت به الحكومة إليهم

ويتحدثون عن ذلك بصوت عال في مجالسهم وعلى الساحل

فيقولون:

– المصائد منا إذا جف إزاره ييس حلقه، وخلفان هذا مثل

العدو المستطعم، جاي يقطع الرزق ويهرمنا من خيرات البحر

ويجوع حرماناً وأولادنا.

– خلفان خبيث، يريد يفسد علينا حياتنا، دامية، أعوذ بالله

من شره.

– وبكرة بتسمع خلفان يسن علينا مائة قانون وقانون،

صيدوا هذا ولا تصيدوا ذلك، صيدوا اليوم ولا تصيدوا بكره،

صيدوا هنا ولا تصيدوا هناك حتى يكرهنا في البحر.

– يا جماعة، ما دام كلنا نعرف خلفان وشره، وكلنا ما نريده

سيد علينا، ليش ما نشككي عليه عند الحكومة.

– ايش نقول للحكومة؟

– ما نريد خلفان.

– ايش سوى خلفان عشان ما تريده؟

– ونحن بانتظر خلفان حتى يسوي شيء؟

– يا جماعة، الحكومة ما نايمة، الحكومة عنينا أربع أربع،

وبكرة إذا حسنت إن خلفان هذا مكروه وخبيث بتبدله بواحد

أحسن.

– هه خير..

لماذا سلوم إذن، ما الذي يميز سلوم عن هؤلاء جميعاً، هل لأنه

أحدهم ذكاء؟ هل لأنه أشجعهم حين يجهر بالشيء؟ هل لأنه قال

بصوت مسموع بأن خلفان عين؟ كل أهل القرية يعرفون ذلك

وخلفان نفسه يعرف كل ما يقولونه في مجالسهم فلماذا سلوم؟

ربما اعتقد خلفان إنه حين يسجن سلوم سيضمن الباقين

الفرح والرهبة فلا ينطقون أو يشتكون ربما. لكن أهل البيت،

كما يعرفهم الجن، لا يخافون أبداً.

«خرجوني أرجوكم».

سيدي، ألا تثير فينا هذه الطبقية المشمولة بالخوف والتعب

مشاعر الشفقة، هذا الصوت الغافض في الأسى ألا يمنحنا ذلك

الشعور بأن سلوم ليس إلا ضحية لسوء الفهم، وإن خلفان

إرتكب خطأ فاحشاً حين ظلم رجلاً لا يملك سوى راحة البحر

في ملابسه وحبوات الرمال الصفراء في جلده وذكاه وبعيه على

الصديد.

– ما أريد المدرسة، أريد البحر ويس

أحدهم قريب جداً، يسمع لصوت سلوم الشجون بالعذابة،

سلوم متأكد لا محالة بأن هناك من يسمعه وأن هناك في النهاية

يبدأ حانئاً ستحطف عليه وتتقدمه.

في الليل يسمع وقع خطوات فوق سقف الغرفة، فيصرخ

مترجياً:

– أنا لن أذهب للمدرسة، ولا حتى البحر، لن أخرج للبحر

ثانية، سارعي الإبل، وعد رجال، وعد صبياء، أرجوكم، خبروا

خلفان أنني ما أطلع البحر مرة ثانية، بس خرجوني.

لكن أحدا منهم لا يسمع أو لا يريد. أكثر من يوم مضى على

سلوم في هذا السجن دون نوم أو طعام. رائحة طين وصوت

قطرات الماء الساقطة من السقف كل ما يحيطه في عزلة، رائحة

الطين المطبق تنتشر وتزداد حدة، تتخلل خلالها جسده وعظامه

المتعبة. سلوم لا يشم رائحة عذابه، فيظن الموت القادم بعد

قليل.

لا أريد أن أموت هنا

يصرخ سلوم:

آه، لا أحد يريد أن يسمع للطبقية الحزينة التي تخرج من

حنجرته القاسية بالألم والرهقة بالصراخ والنحيب، لو كان

السامع حديدياً لتحرك، ولو كنت أنا الجدران الطينية لتحركت

ولافسحت المجال له لكي يرى الضوء والسماء وحبيبه البحر.

سيدي، أكرر لك بأن الكل يعرف وأنا واحد منهم بأن سلوم

مظلوم، وأنه زوج في هذا القبر الذي يموت فيه ببطء مؤلم كل

ساعة. ظلماً، أكرر عليك سيدي: ما الذي كان بإمكان سلوم فعله

لو ظل طليقاً؟! لا شيء، فقط لا شيء.

سلوم ذكي، نعم، وذكاؤه مخيف، هكذا خلق، لكن ذكاؤه لم

يضر أحداً، كما لم ينفع أحداً إلا سلوم نفسه، وربما أضره أكثر.

ماذا تعلم سلوم في المدرسة؟ دين، علوم، حساب، جغرافيا، رسم

(كان يرسم دائماً بحراً ونفق مياه الزرقاء قارباً وصياداً

وأسماء هاموز وكندد وصال قبل أن ينام).

حين نأخر سلوم في الصف الخامس الابتدائي ركض إلى

قاربه في البحر الخليل، وفي أول الصباح عاد محملاً بأسماء كثيرة

وزعم على القرية النائمة تحت الجبال وكثبان الرمال والأرض

الجرداء من الأشجار الخضراء والمليئة بأشجار السمر وخيام

القبيلة المعزقة. وزع أسماكه على الكل حتى الجمال القليلة والخراف الهزيلة في المراعي. هل يستحق رجل مثله أن يسجن وأي سجن؟

حين سئل مدير المدرسة عن شطارة سلوم قال بأنه أفضل الصغار والكبار وأشدهم ذكاء يتعلم بسرعة الريح. قال أيضا. أنا لم أر في حياتي هنا أو في مصر كلها رجلا تعلم القراءة والكتابة خلال شهرين معدودين. سلوم فطن، ويحفظ الآيات والأنشيد كلها، وأضاف وهو يرفع حاجبيه متمسكا ومتعجبا في ذات الوقت: سلوم كما كلنا نعرفه، أسطورة في الصف والبحر. وضحك قليلا قبل أن يمتد وجهه ويقطب حاجبيه: لكن هل صحيح أن سلوم مسجون.

قال السائل: سلوم جن، فجأة جن، يقال إن وراهه من قهره ويحركه، سلوم ما لو حده.

صرخ المدير: سلوم جن؟ كيف جن؟ ومتى ؟؟ سلوم أعقل مني ومثلك، سلوم أعقل العقلاء.

كان صوت المدير يعلو ووجهه يزداد قامة في وجه السائل. مدير المدرسة نقل بعدها بيوم واستبدل به آخر ظل يكرر الصغار بأن سلوم مسجون بعفريت ضيع عقله كله.

كم من المرات سئل مدير شركة الأسماك التي اعتاد سلوم والصيادون الآخرون بيع أسماكهم لها عن سلوم، كان يقول دائما، قيل اختفاه سلوم، بأن سلوم هو الوحيد الذي يستطيع ركوب البحر حتى في أسوأ الظروف عائدا بقارب ملوئ بالرزق، وسلوم هو الصياد الوحيد الذي يجذب بقاربه نحو الأعماق غير المألوفة، كم مرة قطعت شبكاه السفن الضخمة العائمة في المحيط، وكم هي المرات التي ألقي سلوم فيها قاربه نازحا نحو أرض غريبة لا يعرفها ومع ذلك رجع سالما. كان مدير الشركة يرفع حاجبيه على رؤية الأسماك الكثيرة التي تملا قارب سلوم كل يوم. كان يقول هازا رأسه: سلوم شيخ البحر، عفريت ابن عفريت. لكنه هو نفسه تراجع عن كلامه بعد يوم واحد فقط على اختفاء سلوم وقال مكثرا راسما على وجهه علامات الأسى والعجز: سلوم مصاب سلوم ما لو حده يا جماعة، سلوم وراه حد يحركه ويلعب بعقله، سلوم وراه جني والعياذ بالله. لا حول ولا قوة إلا بالله.

سلوم يا سيدي مظلوم، لا يملك سوى لسان ضعيف، ولا يمكنه فعل شيء أكثر من الشرثرة التي، وإن سمعها الكثير، لا تسمن ولا تغني عن جوع. قلب سلوم في عينيه، يقول كل ما يراه، قد يكون ذلك عيبا فيه لأن الرجال لا تقول كل شيء تراه، ولأن الشرثرة من طبع الحريم، لكنه ليس سببا مقفعا لسجنه. هل ارتكب سلوم فعلا آخر يجعله أهل القرية وغاب عنى كذلك استحق عليه السجن؟ هل سرق؟ لا أظن. سلوم لم يعدد السرقة مرة واحدة فعلها، كان يكره السفن الضخمة التي تمخر السواحل أمام ناظريه، كما يكرهها كل أهل البحر قاطبة رامية بشباكها الهائلة على مد البصر. الأمواج المرتفعة التي تسببها

هذه السفن قادرة على قلب مراكب الصيادين البسيطة دون رافة حتى إن الموج يزد ويطغ حين يرسو على الساحل. خرج سلوم عند انقضاء الليل قليل، قطع الشباك من الأطراف وقبيل الفجر كان قارب سلوم ملوئا بأسمك هائلة كادت تفرقه. كان ذلك قبل سنتين، سلوم ليلتها كان في غير وعيه وكان الغضب بدافع في أعماقه أشده، لكنه في الليلة التي تلتها عكف في المسجد مستغفرا معادها ربه على عدم فعلها ثانية. هل قتل؟ مستحيل، سلوم لم يجرؤ في حياته حتى على قتل دابة صغيرة، عدا أيام العزائم والأعياد، يومها سلوم يرتدي ملابس لا ينتهي إليها، لكنه مثل كل رجال الليتم يخشى أن يقال عنه بأنه خواف جبان.

القرية الهادئة تحب سلوم، وأهلها غير مستعدين لفقدوه ولو اضطهرهم الأمر إلى بيع الغالي والنفيس مما يملكونه. وهو لاء الجماعة المسألة إذا ما أحسوا بأن عضوا مهما منهم قد فقد لأي سبب كان مهما عظم، فإن أنيابهم المخفية والمخفية ستظهر، سيكتل الكل عن تلك القوة الهائلة الراضية في أعماقهم والثامنة منذ سنين، ولن يقف حينها أمامهم أحد كان. كلنا نذكر تلك الحادثة التي سجن فيها حميد راعي الإبل والذي سولت له نفسه الرديئة سرقة سيارة أحد الشيوخ في المناطق المتحضرة، لاحقوه وحين أمسكوا به جروه إلى السجن. بعدها بإساعات فقط كان رجال قريته وأطفالها متوزعين كالنمل في بيت الشيخ ومركز الشرطة ولم يعودوا من هناك إلا وحميد معهم. سينقب أهل الليتم عن سلوم، وسينبشون تراب الأرض كي يعثروا عليه، والويل لخلفان حينها مهما كانت جبروته وحدة بطشه إذا ما عثروا على سلوم ميتا.

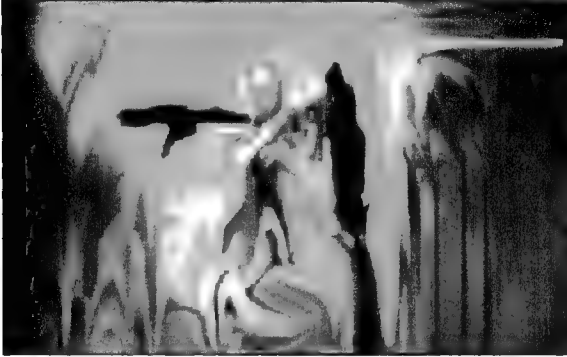
اليهد الثاني لوجه سلوم

سيدي ...

استيقظت ذلك الصباح محاطا بالأفكار والصداق في آن، كانت الرؤية أمامي مضطربة ورأسي تتجاذبه أمواج، لم أتم قبلها جيدا، أشعث لفاة التبنج فنامني صوت سلوم المسكين، كنت اعتقد قد غادر البحر بأغنيته الجديدة عن الوجهه والأبعاد الثلاثة، لكنه جاءني في ذلك الوقت الباكر جدا مهموما طالبا مني أن أشر له معنى أن يكون للمضلوقات ثلاثة أبعاد. سلوم لا يعرف ما الذي تعنيه تلك الجملة التي تعلمها في المدرسة أنا أيضا لا أعرف، فخرج من عندي تماما كما جاء، هل يكفي ذلك سيدي ليعلم الكل بأن سلوم، الذي صرخ بأعلى حسه بأن لوجهه ثلاثة أبعاد وأن لوجه خلفان مائة بعد وبعد وهو لم يفهم بعد ما يقوله، لا يحصل وجهه سوى بعد واحد لا غير، وأنه مظلوم لا محالة.

البعد الثالث لوجه سلوم

لا يوجد لوجه سلوم البديوي بعد ثالث.



الصندوق الوحيد للكتب، الشاغل لركن عتيم بغرفة المسجد، كانوا يتداولونه، يثرون لغطا يتناولون بجلال، ثم لا يني ينخفض، إذ يتحول الى ممس. أخذوا يتوزعون الحجرات، يقفون عند كل واحد، يتفحصونه، يجوسونه ببطء. تصطبغ نظراتهم بحبيبات حمراء، في طراوة أجسامهم، بتلك الصفرة الشائنة، في رعشات عيونهم في اليلغم يتهاوى كتلا وفيرة، تفتلج حين ارتطامها بالحوض الأسمنتي، أسفل بزايبز المياه ذات الأيدي المكسورة، أو حين يسبح ثقيلًا، من أعلى البلاطات الصغيرة لمتنصف الحمام هابطًا فتجرسه دفقات الماء السخينة الى ثقب وسيع، داكن قليلًا وغائر، محفوف برخامة كبيرة مشغولة بخطوط، ذات تجويفات مستطيلة، تحقن رغبة الصابون وباقي الفضلات. أو ذلك الأنين الموحج، تصعده هياكل نخرة، إذ تهمي على مسامهم نسيمات باردة من نقوب الشباك الحديدية فوق رؤوسهم. ينهني أحدهم على جيش النمل، إذ تخرج من مساكنها، شقوق صغيرة، تتركها انفراجات الأرضية، لتطفح بذرات ناعمة، لثراب رطب ودنيء خلال طرق متعرجة، يأخذ بتتبعها سائرة في حركة نشيطة، حتى يتعيقها سجين بدافق الماء، تطفنو فوقه متعاقبة، في تشبث عشوائي، لتبتلعها فوهة كريمة، أسفل الحاجز الحديدي لبوابة العنبر.

ما إن لامست لدانة ثيابهم، حواف فتحة مستطيلة تركتها، بدفعة خفيفة من قبضات خشية، ظلفة ذات نقوب وعواميد رفيعة مستدقة، لترطم بصاجر أسمنتي من الداخل، وترتد صائتة بنحولة، حتى فزت عصفائر، شابثة أعشاشها عمق زاوية ظلية، أعالي السقف الحديدي، شاغلة الوقت قليلًا، بأصوات بهجة تلالات في دواخل أفئدة كثيرة، تنتظر أن تساقط ظلالا جديدة على الأرضية المنمشة بالأسود، وفيها هبعت خيالاتهم، ساحت على مربعات صغيرة، ليلاط متقادم، لم يتوزعوا الحجرات القليلة، الضاحجة بالنزلاء، إلى غرفة بعينها، الغرفة ذاتها التي يهابها الجميع، إذ ترتبك خطواتهم، حين يبلغهم حفيف أجنحة لأرواح تتخافق داخلها، سبعة كانت لهم هيئة واحدة. لحي جلية، تقيض لتختفي أطرافها داخل فتحات ملايسهم، بيضاء، كقطن نديف، وجوههم مضبوطة كما لو سرج تطاير في ظهيرة غيشة معصوبة رؤوسهم بعمامات خضراء، ملامحهم رائقة وتضمر أشياء كثيرة. في الأيام الأولى تشاغلو بمطالعة كتاب ضخ، بصفحات عريضة وكتابة متداخلة بين خطوط مستقيمة وكثيفة، لم يره الآخرون في

* قاص من اليمن.

اللوحة: تشكيل لوني باستخدام الكمبيوتر من أعمال طيفور البيبي - السودان

دخرا ب اللوح ء قال احد السبعة

بذات النشاط كان لغهم مرة أخرى يتقايض، يندلق في حوض المسامع الشايبين بنحيط الكلام. أخرج أكبرهم صندوقاً صغيراً، مزينا بمسامير ذهبية مقلطة، لسان نحاسي يتدل من غطاء يقيق مسطح، دابية منه حلقة معوجة، رقيقة من النحاس، مقنونة بقلل صغير ذي نقش دقيق متداخل. بطويل أصابعه، ذات الشعر الكثيف اللامع، الساقط على ظاهر اليد البيضاء، واضحة المسام، راح يلمس الصندوق، تغيب ضالكة القفل في ثكثة كله الفخيمة، ثكة رقيقة، أرفهتها مسامعهم حين وليح، خفيفاً مفتاح صغير، لا مرثي، يشق القفل نزعه رافعا اللسان الى الاعلى، لتضوع رائحة عتيقة.

حسن يدييه الجليلتين، عسك الصندوق، أخذ يناولهم أدوات نحاسية نحيلة، راحوا يحومونها بعناية، يظفونها في طباط ملابسهم بحدن، الأداة التي كانت له، أكبرهم، غير ذات شبه بأدواتهم يخرج من ساقيها ما يخيل أنها أضراس صغيرة وقصيرة جدا، تطول وتقصر بلمسة من إحدى أصابعه.

حين لا ينير الحجره، غير ضوء شفيف، هالة لحامم النديفة وإذ لا يسمع سوى رسيق سيجن، في قيده الحديدي عند تقلبه، لمس أكبرهم أداته، وبقامة مشيقة أخذ يخط في أتساع الحائط للحجرة. أصابعه حانية إذ تجول بخفة وخبرة نائرة خطوطا وملامح بأهسة، في مستطيل شسيع.

ثمة شغايا رقيقة تنهائم، حين احتكاك الأداة بسماكة الحائط فتساقط وضعية، ليتلقفها بحوض يده الأخرى، يسحقها بحركة كتيمة. عند انتهائهما، قليلا تراجع للواء، شمد بصيرته، أخذ يرى صنعيه، خطوطا تتشابك في سحر وجلال، كاشفة عن جدارية مهيبه، عالقة بسقف الحجره، متداوية فتلانس القاع، غامضة، لو ن فصي فقط، مزهر بامتداداته وتعرجاته، كثيف متروك في ساحة الحائط. وأماض الآخرين بنظرات.

«من الدن تكسوها لهما وننخف فيها اللوح»

الزلاء، حين توامض الخطوط السحرية في الحجره الظليلة، كان يتكلم انتباههم، بنظرات راسمة، وقوا يظنون، ما يدخل تلك الحجره، يدفعهم حثيثا لافتضاض سره، عراء حياتهم وانفضاحها، داخل مربع الاسمنت، والأسلاك الناحلة اللتيبة، يقودهم الى مناطق ومساحات عتيمة، تعيب فيها خيالهم تدويرا، يكتون الحبيبات الصديده، حال تسابل الصهده، خلال أسلاك السقف، يطمون أعناقهم أينهم الرغبة في قطب شمس لا يملون وهيجه. فتظهر أرواحهم من خرابها الشايب بترتها. يصطدمون غوة بأحد السبعة إذا ما خاط طريقا بجانبيهم.

يرماقهم، فتتد رقة خضراء فسجية، تتموج في قاحل صحرانهم، يتهاضن خائر أحلامهم، يتواشج، تغيب الأنفاس الحارة فيها، لتطوف عليهم الأيدي الرحيمه، ناسة في خناياهم

العتيبة نثر ضوء لحظة أن تراعشت تلك الخطوط يباذخ الحياة، كان جهدا خرافيا قد بذله أولئك الرجال، أفواههم تقوه بنشيد ممطوط، تتعالى نبرته إذا ما أخذت اللامع تتكاثف متسارعة كاشفة عما يشبه السفينة البدائية، بصورايها وأشرعتها المشدودة، متهامة لإبحار طويل، ثمة تحت صغير، لطفل يرفع عصا مشيقة، على قاعدة فخيمة بعقدمة السفينة، فيما كانت المرساة تهبط عميقا في الأزرق المائج، شايبة بالقاع، نورسات قليلة تتناثر جائلة بأجنحة سمراء مائلة، أسفل الهيكل البدائي، جاعلة جامد الحائط، يتناضب بالروح. دفعات الريح السفينة، تزيد في توتر الشراع، وتنفخ المذي الرحيب في خلفه الهيكل الجائم، تهامت ملامحهم بالبيش، يباشر أكبرهم إصلاحات صغيرة بإحدى يديه، ويحس بالأخرى، يخشوع، أجزاء السفينة النائرة فوق الأمواه رزقاء رائقة، سماء كظيمة، وغيمات دكتها عالققة يسقف هذا المساء، تثبت الغبار، السلايت فرق شبك الحديد، ينسرب إليهم بعائيلهم، اختناكاً بضحون، صوامع ثلث خيطوها الوضيفة على الداكن المتعرج، صدمت الجدران برامع صوتها، في الداخل كان السبعة يحزمون أمتعتهم. اصطحاب المويجات، وهدير البحر، بطائر تنيث القطرات المألحة في فضاء الحجره، يلمس ملامحهم الرطبة، تسبح القطرات، متعرجة، شاققة الانحناءات الرقيقة، لتجاعيد الوجوه الجليية، حتى تغيب في جفيف لحامم. السفينة لم تعد تارة على مستطيل الحائط، أخذت في حركات بطيئة، فيما الأشرعة تصطفق، دافعة الزوارس بهباتها البهيرة، الى مخابي أمنة، في مهاضة أجنتها من الابتلال. حال اكتناظ الظلام مثل رداء أسود ثقيل ولدن، خرج الرجال بعماصاتهم الخضراء، تفرقوا الحجرات، غابوا طويلا. الفتحات الضيقة وغير سوية تند عن أصوات تتحد، وأخرى ذات طمانينة تهجد في تهدئتها. خرجوا، تتقاطر خلفهم طوابير قصيرة، تجر جر أمتعة معزومة، تصطدم بالقيود فتنتثر طرقات ملحوظة. تراصت أجسادهم تحت السقف الضيق، فاعرة أنفاهم. الظلام يتكاثف، والصوامع تتكثف منوتره، جالدة السماء بسيطا حارقة، تنهائم للدموع، أسلاك فضية تتلامع، فضاء الحجره إضاءات متقاطعة، لتبهر السفينة على الحائط، شاهقة غامضة، ومهيبة كاشباح طائرة... في الصباح كان ثمة ضجيج خافت، تصاعد حال طرقات أقدام الحرس، لدخول عساكر بوجوه غريبة، تتواض أكتافهم، مروا المجرات، ليثوا كثيرا عند الحجره، تلك الحجره، التي تخافت فيها أرواح الرجال السبعة، بعائيلهم الخضراء ولحامهم الشقية كانت خالية، والسفينة قد اخفقت من بياض الحائط، انزلت مبحرة بهم، قبيل الفجر، وسط طبيعة جيمية، مهاجرة الى شواطئ مجهولة تتداس، يرافقهم رجال، يسكنهم شغف قديم لنجاة مدينة، تتجدد إذا ما تطاول الموج هادرا، دلفا إليهم بقوة رقيقة، الى الطرف الآخر من البحر.

كدقة كدقة

طارق الطسيب *

زجاجة العطر المحمولة انسكبت، بحس أدركت مزجها يملح تطاير
شذى يحذر يبحث عن منقذ، التلمة أسرعت تسد جرم المسام،
هبطت روحها، العنكبوت تأخرت في نسج بيت للإخفاء بيت غطاء.
جسد السفينة يتسع للنوم الخالد، يتقبش اللون بزرقة وزيد
يتعاركان على فضل الحسم.

السفينة تفرغ من مسمار طلب الرحيل هرباً من عنث
الحداث، نسيت السفينة أنها لم من خشب لا ترضع الحديد دفناً
دون ألم التمزق والشك.

السفينة غاررتها حمامة، لم تقلع في تعجيل بيضتها بفرض فرخ،
ضربت بجناحين ميللين فوق بيضها في آخر وداع، تركت هبوباً دافئاً،
سمعت صواء مبكراً، قبل ضياع البياض في دوامة التجايل، جنت
حمامة، صارت تسب بالهديل كلما رأت ماء أو حديقاً في البراري.

لم يكن طوفاناً، كان مسماراً تعيساً ضل قمره، ضل شمسها،
نخر الحنان بحثاً عن جنود، فاخفى بالمكان والزمان، ترك الزيد
دوامة، صفحة عرافة أو طالع هبوط.

تأثنت كما قالت

تأثنت كما قالت

فضاع النهار

وصادقت نجمة دللتي على الطريق

تأثنت كما قال

فمر القطار

حنينتي قديمي وسرت

ندمت على تأن لم يكن مني، خرجت على الناس في عباءة والفا
سبابه مهمها حديث جن ولسان يفرق بين الدال والدال وعين
تري ما لا يرون وأئن تسمع صوت الكوكب المشحون.

خرجت على الناس فجراً موزعاً تمرأ على النساء تينا على
الأطفال وزيتونا للأعمى.

خرجت قبل ضياع النهار لأنني سأتأني حين سيمر قطار
الخيز سورا، ستكون النجمة سر السر بقدمين عطرتهما حناء تقبل
أديم الأرض.

خرجت من الناس

سأتعري هدفه، لن تكون امرأة أو شمسا، لن يكون
استحماماً أو عوزاً في علة العري، سؤال من وشم العري سيباغت
عينون الفرع المنصوبة يخرق التدبير قبل أي جواب، سيخرج
السؤال من جلد يتحدى السوط في قاعات الخيل ولهاث البطون
المعوجة يترف الخوف من سقط الصحراء من يد السماء.

لن تكون شمسا في بلاد حجيت مثيرات العينين، سترمي
سحابات تخبر ببطء وتتوالد في مسيرات تتجنب نسيان ثغرة
تحض عليها الريح، إذ الجالسون خلف الحيل ساهرون شاهرون
الضاربات في أعين الشمس إن بانث.

لن تكون امرأة يتنازل لها الجسد عن بهر اللباس ويقزم باللمس
تاركا للمسام فرحة الغرق، ولن تكون امرأة لتتير سؤالا دون أن تلتزم
بغروط المعاهاة والتوقيع عرق طراس يتلون في لمس القلم، لن تكون،
لأنه لن يتعلم في متاهة الجسد سبل التيمم بنفس امرأة.

لن يكون استحماماً لأن الطهر غادر الماء باحثاً عن عري أصيل
يسري عن الجسد أحاسيس الخزفي، لأن البحر والنهر غاصا في
قبعانها بحثاً عن سفينة نوح يهربان بها بحض الريح، لن يكون
استحماماً لأن الجسد سيفقد في مسيرة الخوف كل طفوس
الطهارة.

لن يكون عوزاً، لأن العوز يعن نفسه بأسمال تعن نفسها
بخضوع خوف لا عبادة، لأن الجدل لن يتعلم باوسمة قهر الدهر،
لن يكون عوزاً لأن العنق لن يتنازل عن تيمية سلسلتها من فضة
ومملكة مروى القديمة.

فقط سؤال سيكون من وشم العري، سيهدل النقاط ويمرر
الحروف، سيباغت عيوب الفرع المنصوبة يخرق التدبير قبل أي جواب،
سيخرج السؤال من جلد يتحدى بالسوط في ساعات الخيل ولهاة
البطون المعوجة يترف الخوف من سقط الصحراء من يد السماء.

السفينة والمسمار

عجزت السفينة أمام المسمار، سلعت أحلام الانتقال لضباب
يشهد هبوط الروح، الأحمال بلها عرق الرعب، والوقت تغيش.

✶ كاتب سوداني يقيم في فيينا

على الناس
الى الناس

خرجت بالناس نائرا ملحا أمامي في خطي الغرس للقادمت.

ثدي وحليب طفل وشيطان ليل

(كتابة سوروياليه بعد منتصف الليل)

الى المظلمين ضمرا

يحن ثديها لطفل

مازال يكبر

والليل يشطر

لوحة ملاك شيطانية

بها يخلع

عميد الرسامين

في الرحم

وأم طفل

يحن ثديها بحليب طفل

في الرحم مازال

يطفل في الرحم

في عيناها

عشقت طفلا كبيرا

والليل يستر

لوحة الشيطان ملائكية

بها يخدع

عميد الرسامين

عليها لطفل في الرحم

وعين أم

في انتظار

رجل يكبر في السن دون أن يدري

رجل يكبر في السن دون أن يدري، امرأة تتبعه بخطوات جريئة.

توقظ فيه وعي المسير، الرجل يتقدم في الخطوات والسن، المرأة

تتقرب مع وهن خطو الرجل، حين تصل إليه يكون جالساً حين

تلمس يكون منهطحاً، حين تمد له أثاراً، يحمي كظل في

النور. تاخذ المرأة حفته من ثراب أثره، فقط تنظر خلفها لحظات

قصار وتمسح أهدابها برفق وتتابع المسير.

رجل خلفه امرأة تكون

يكون

وهن خطواته ينبني ببخامة حكاية

أن رجلاً كان يركض

باحثاً عن [هو لا يدري عم ولانحن]

لما وصل الى [هو لا يعرف الى أين ولا نحن]

استراح قليلاً

راح في غفوة طالت الى نومة

طالت

الرجل راح

المرأة لم تعد تركض خلفه

لم تعد خلفه

ولم تعد.

صوت الشمس طقوس

الشمس طقوس سر شفتين

صوت الشمس طقوس ، قلب ولسان وسر القربان ليل على

شفتين.

في صوت الشمس تتخدر صامتة. تبحث عن طقوس من شفتين

بين قلب ولسان. سر يذهب.

دعي قربانا لأحلام الليل على الشفتين.

الندف في صوت الشمس حروفا تتأمل، تتخدر. هيونها

صامتة. تبحث عن معنى الجسد في طقوس مغلفة، تضحك من

شفتين ترتعشان بين قلب ولسان. كتابها سر يذهب ليذهب.

دعي شعرك قربانا وأتركي لأحلام الليل طقوس النهار. أتركي

البسمة على الشفتين.

تبحث عن الندف في صوت ولد في الشمس. تستششق حروفا

امتدت وتمادت في المسافة تتأمل لون الشمس وتتخدر من صوت

الحروف الغائبة. عيونها تهررت من أسر التقليد، باحت واستباححت

عيون الندف الصامتة. تبحث عن اليد، يد الشمس، يد تعيد إليها

معنى الجسد المنسي في سجن طقوس باردة، حكمها الصوف

والغرف المغلفة. تضحك بصفا لأذان تدرك معنى الضحكة الغالطة

من شفتين ترتعشان بين قلب ولسان. كتابها سر يذهب ليذهب.

دعي خيوط شعرك حروفا للشمس وقربانا للقرى، وأتركي العنان

لأحلام منتصف الليل. دعي الليل يحكي لك عن طقوس النهار

وفرائض الليل، وأتركي البسمة حرسا على منازل الشفتين.

طاليس

مثلك يا «طاليس»

نقع

في الآبار

على أهل الكهف

مثلك يا طاليس نحن

وجوهنا

في الآبار

نفكر في الكسل

شاكرين أهل الكهف

مثلك يا طاليس اللطفي نحن

مرفوعة وجوهنا الى النجوم

وفي الآبار نقع

زلة هي أن نفكر

في زمن يتشمس أهله بالكسل

شاكرين موزع الأغطية

للمر على أهل الكهف.

منافذ لعبور الليل

ناصر المنجي *



مدخل ..

في الصباح أسكب حياتي من قارورة الموت...

في المساء أمشط عيني...

أسرح رثتي

أغسل بالفرشاة أنفي

أخلق لسانني ...

كي أثبت أنني عاقل... لو لليلة واحدة

تقف لتصطاد الملائكة ليلاً.. وفي الصباح تجمع أعقاب
سجائر تلك الليلة من تحت السرير، تبسط جثتك على السرير
المهترىء مثلاً،... وبينما الأجساد تلتحف بالأجساد تتلذذ أنت
بعماء الهزيمة . وأمامك باب ما يتفك ينفتح حتى ينفث
أرواح الشياطين ورائحتهم.

تبيت المساءات الأكثر حزناً للصباح، وما إن تنسى ذلك حتى
تقوم لتكتب قصيدة لتكتشف أنها لم تكن إلا وصية.

★ قاص من سلطنة عُمان.

اللوحة للفنان أحمد عبدالكريم - مصر.

وأنفاسك التي عبرتها المدن تمتصك حتى تصحو في
الصباح بهشة مهزوزة، تنسوق أمامك خطاياك الليلية — التي
سميتها أخطاء.

● ● ●

أطرق بابك،... أدخل.. لا ترد السلام.

تشعل سيجارة.

أسالك : أترد السلام بالتدخين...

تمتص سجائرك بعنف...

تقف أمامي كنمثال نحتة الليل، أمامك علبة سجائر...
والغرفة كأنها منفضة لتلك السجائر، أقرأ تفاسير جسدك
النحيل.

«قبل ساعة بدأ الليل نباحه في وجهه، قام ليزوج نفسه
لنفسه، بعدها ذهب للمرحاض كمجون يحمل سبعين عاماً على
ظهوره... رجع ليبدأ في تكوين الكون من جديد.. يهدم عوالم
ليخلق عوالم أخرى ليفتقهن كالفقاعات، يرسم الفراط
ويسيس الأمور... ومن ثم دخلت أنا دخلت أنا.... كان هو

والليل يلتهم كل منهما الآخر لكنه كان تعسا لدرجة أنه لم ينجح في أن يصيح مجنونا كالليل.. كان بيني أحلاما لتهدمها أحلام أخرى.. أو بالأحرى كان يضاجع الأحلام.. شيطنة تلحس البطولة من أخصص قدميها لأخرى شعرة من رأسها، كان متمتعاً لأنه يقطع أن الجوع لم يأت بعد.



تشعل الآن لفافة...
.. تصمت لتدخن لفافتك ، تبعث في الأفق دخاناً بلون الدموع.

- أنصحك بالكف عن التدخين.. قلت لك ذات مساء، قلت لي :- العالم تعس لدرجة أننا ما زلنا أحياء.
لفافتك تتصهر ببطء.. تبعث في الأفق سحب دخان بلون الدموع مرة أخرى أحترم سجايرك ... أسكت.
أنظر إليك ، أتذكر الأعوام التي كانت كعين تقفأ العين الأخرى، هي هذا السنون تلاحقنا، عام ياكل العام الآخر، وخلال الأعوام هذه كنت تحاول أن تضع العالم، بعيداً جداً.. هنا في قلبي.. حيث كل شيء يضعف من تلقاء الضحك.. ويومها كنت أنت صغيراً... كنت تدخن وأقول لك:
- التدخين سيقتلك.
- إنني سيجارة يدخنها الزمن هكذا ردت علي ، كنت مرافقاً .. أقوالك أيضاً كانت مرافقة.
تدخن الآن لفافة جديدة.
- التدخين سيقتلك..

لكنك صامت لا تتكلم ... تدخن وتهز شفتيك ضحكا.
لماذا لا تتكلم، هل تخاف أن الفضح وأخبرهم بأنك كنت تود أن تبصق على العالم.. وتفرقه ببصاقتك ومن ثم تموت معه عندما أخبرتك :- أنني بحثت عن نفسي في السماء .. وفي المزايل.. ولم أجدها .. اعتقد أنني فقدت ما تبقى مني ... كنت يومها تناطح عشرين عاما من عمرك ... ويومها بكيت أنا وقلت لك:
- : لم أكتشف أنني تعس إلا الآن.. .. وأن أكثر تعاسة ولتوقف الكارثة كارثة أن تفقد نفسك ... يلزمك الضحك حتى تموت ، وعندما يأتي الكناسون صباحا لينزىوا جثثك من الشارع ويفسلا دماءك المتخثرة لتبقى الشوارع (أبيض في أبيض) يكتشفون أنك ميت لكن لسناك ما يزال يضحك .. هم الكناسون طيبون لدرجة أنهم يقطعون لسانك لتموت كأي كائن بشري، كذلك لا يعطون جثثك لحراس المقابر لتصبح جنينا من جديد في المقبرة، بل يرمونه لأقرب مزبلة هم طيبون.
أخبرتكم بهذا... وضحكك وبخسث سيجارة وقلت لي :- لا يلزمك الضحك .. بل يلزمك البصق. لكنك الآن صامت .. لا تتكلم،
تعدم سيجارتك في المنفضة ... تضحك..

أتذكر ... أتذكر الأموات .. أمواتك .. لم تكن تبكي كثيرا بل تبكي ويعدما تتفجر ضحكا، وكنت تدخن أيضا.
... تشعل الآن سيجارة جديدة.
تبدأ في رشفها ، تعوم الغرفة في الدخان من جديد.
- : أتصن نفسك علنا لدخان السجائر ... بالون مثلاً!
يتقلص وجهك غضبا وحزنا ! لكن ضحكك لا تخفي
عينك الدوران في مجريهما .. تعلقان إلى الأعلى .. يصطدمان بالسقف.

آه .. يا لنفاهتي .. لقد ذكرتك بالموتى ، كانوا يتسربون من بين يديك كغذاء من بين الأصابع، وتبدأ الآن يدوتهم كهف مهجور .
تأخذ رشقة أخرى.
تجويك ثرثرتي والظلام... يحويك الدخان — كمن يحضن امرأة ليضاجعها —
أكلت ولا تهيب ، بل ترشف لفافتك بسرعة ونهم.



تدخن سيجارة جديدة، بعينيك تحاول أن تخلق كل من يحاول أن يوقفك عنها ، تتمصها بشراهة، تمررها بين شفتيك كالجملة ، تنفث دخانها ففاعات كأنك تعذبها في فمك، تنفث في الرشف دوائر ودوائر أصفر بعدها دوائر بحجم راسك وأخرى بحجم عينيك... يهوس أقول لك:
- : التدخين يقتلك.
مرة أخرى تفضب عينك تنفث في الشرر، لكنك تعود لتضحك ، ولا تتكلم.

لأسليك ... أو لأسلي نفسي أحدهم عن النساء حيث يجعلن الحزن .. الفرح والجنون ... وأشياء أخرى:
- : هل أحببت المرأة التي حدثتني عنها.
تنظر إلي كالخنوق! .. نظراتك لتلهمني ترشف سجايرك بنهم.
آه ... أي تافه أنا أحدهم عن النساء والشياطين والموتى إنني أثرش وكان كل هذا لم يحدث لك!..
إنني أتذكر .. بعدما حدثتني عنها قبل خمس سنوات ، جفتني بعدها بأسرع وقتي -
- : إن النساء جواهر خلقن لنا.... لكن للمشكلة إنهن هنا.. في قلوبنا ليس في جيوبنا!
بعدها ضحكك ... وبخسث سيجارة.
آه أي سادي أنا .. أنني أنبش قلبك حيث يجتمع كل شيء النساء والتبغ والشياطين والنبيذ.





لحظة وجد

هاشم غرايبة *

الفاضلة، أو تسير به الى كهله الأول!.

ها هو المرء المضيق الوعر الذي صعد بي عبر الأحراش المتشابكة يوصلني الى كهفي الأول... خطوات وأزيح آخر الأغصان التي تحجب الصفاء الشام؛ أضغ قدمي على العشب الناعم وأخطو بحذر دون أن أسمع وقعا لخطواتي... الشمس والنجوم بلا بريق تحت سماء زرقاء هادئة... كل ما حولي ساكن سكوت الوجود لحظة الخلق.

نقلت قدمي - لم أعد أذكر اليمنى أم اليسرى كانت - ... وهويتاما أذ الهاوية، كان الصمت يدخل مسام جلدي كدخول الهواء في إناء مفرغ، فلا يعود الصمت صمتاً، امتلأت بالعدم، وظلت عينا مفتوحتين على اتساعهما تمدقان الى نقطة ثابتة في أعماق ليل أبدي، بينما تصاعد من أعماقي صوت خافت سمعته بوضوح:

[أمر كان

وأمر يكون....

أنا .. من أنا؟ أنا الذي قبض قبضة من أثر العابرين، وعدت لكم بصبر عما رأيت. عائدًا لكم رغماً عني، راغباً عن حسن إصغائكم مكثفياً بلذة تذكر ما حدث تاركاً الليالي الهرمة تلقى بأسرارها للهباء.

متدلّياً بجبلي السري الى عالمكم .. أصرخ ابكي راغباً في العودة الى زمان عشته ومكان رأيت .. ولكن هيهات فإن ما كان ثانية لن يكون. ليس أمامي الآن إلا محاولة تأييد اللحظة وإدامة الصرخة .

في البدء كانت الحركة..

إن الانسان يسافر، لكن في لحظة ما طال الزمان أم قصر، تأخذ بتلابيب النفس حاجة غريزية للعودة للمكان الذي كان... وللزمان الذي منه الروح، حاجة لا تقهر تخرج به الى مدينته

✽ كاتب من الأردن.
اللوحة للفنان حامد عويس - مصر.

[وأمر لا يكون أبدا.]

هدوء ، لا خوف ولا حزن ، لا فرح ، لا وجود ولا عدم.. ويظل صدى الصوت الخافت يطارديني بالوحشة، حاولت أن أمد جسورا شعرت أنها انقطعت بيني وبين بدني يوم كنت ذرة في عالم النثر... كانت خاطري متعددة أستجمعها من تجاربي وذكريات وحاضر، لذا جاءت في صور مبتورة مليئة بالألغاز ... زادت وحشتي.

[أمر كان

وأمر يكون....

وأمر لا يكون أبدا.]

صدي النداء سمعته بوضوح تام، جاء من تلك النقطة التي ظننتها ثابتة في الليل الأبدي.

أنا وتر مشدود على هاوية مسوق في سباق لم أختره أنا، مسحت عيني لأصغي جيدا، صارت نقطة الظلام وردة مضية، وأحسست أنني منذور لها:

[وردة الورد،

وردة العالم كله،

تلك التي أربكت العشاق!

غادرت مكانها،

منزلة بين النجوم البيضاء،

لتجذبني نحوها.]

إن يسمع بعد وجيب القلوب من حولي وهي تصرخ صرختها الأخيرة .

[إننا قد لا نموت ولانحيا!]

لا أدري كيف أتوا.. من أين جاءوا ... ولا أدري لماذا صرت الأفضل والأسرع من بينهم، كانت قدمي سوطا ورأسى سمكة تطير الى مصيرها .. ثم لا أدري أين ذهبوا ولا كيف اختفوا.

عرفت الوردة أنني الوحيد الصامت بينهم حين صرخوا صرختهم الأخيرة، وعرفت أنني لها لا مالة.

قالت وردة الورد: [لا تكن وثاقا من شيء أبدا، عرفت من مشوا على الماء باليقين، وعرفت أمثالك ماتوا بالعطش وهم أفضل من أولئك يقينا].

وتوج صوتها مشعلا قوس قزح عند أقصى الأفق. أكلتني الحيرة، لا أدري إن كنت الأفضل أم الأقل حظا... حنقا مقهورا حدثت بقوس قزح حتى شلعتها من أركانها، انتفضت قوس قزح واستدارت ، حزمت النجوم عن الأفق الأقصى وقذفتها الى العدم، فارتفعت صارت السماء وردة كالدخان، ننت مني وردة

الورد، تلك التي أربكتني ، ننت وتنت عارية من خيالاتها، فتطاوت وأضاءت في مدينتي الفاضلة متحررة من أسوارها، صارت قاب قوسين أو أدنى، فاقتربت، ورأيت قدري متحررا من أسواره، بلا ملاحص واضحة، فهربت.. هربت الى حضن وردتي وخلصت!

هدوء .. لا حب ولا كره، لا وجود ولا عدم، لا أسئلة، ها هو العمر الضيق مرة أخرى، إنه يقودني عبر البتلات المتشابكة ، كل شيء حولي ساكن سكوت الوجود لحظة العدم، مدت يدي الى ميسم وردتي، رافعا كلي عن بتلتها الزاهية - لم أعد أدري للبد اليسرى أم اليمنى كانت - وصعدت ! .. البرق لم قاذفا بالارد على مدينتي الفاضلة ففززلت، المطر انههر على قدري فأورق ، ونابت أناني في أصعاق نار أزيعة.

أخذ القوس باربها..

لم أعد أنا، ولم تعد الوردة وردة، ما في الجبة [لا ... انزلق الشيء في عتمة الكهف على مزلاج صرخة أخيرة : [قد لا نموت ولا نحيا].

صغير ، صغر الهاوية، أتمنى قليلا من الخوف.

صغير ، صغر الرجاء، وهو يدخل مسام جلدي الجديد، اتشهى قيسة وجد.. رفة هذب... رجفة لا شيء إلا وجيب قلب بدأ يبيض الآن، البنض يغلو صوته، الصوت طبل يصم الأذان في هذا القصر الموحش، الصوت يترشح من مسام جلدي فيستحيل الى صدى هادي، استنفس نسغ الرجاء في داخلي وأدرك معني أن أكون وحيدا... أرتجف وتظل عينا مفتوحين على اتساعهما مشدودين الى نقطة برق توشك أن تنفجر في أعماق هذا الليل... بينما تساعد من أصعاق صوت خافت، سمعت بوضوح كأنما صوتها:

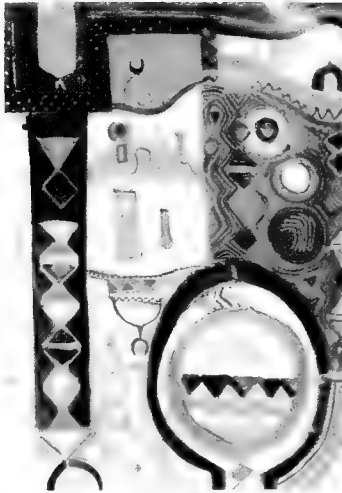
[فأمر كان: محبتي لك،

وأمر يكون : ترائني وتذوب في.

وأمر لا يكون : لا تعرفني معرفة أبدا...]

ذلك كله تجمع الآن في دفعا للبحث عن نصف الدائرة الزايلة ليكمل التكوين ... هيئات ذلك كله تجمع الآن في وجد، ربما لأنني لم أنسج للحب صنعا يليق به، وجئت لأرمي أغنية في الهواء فكانت صرخة، وكيف لا تكون أغنية الولادة صرخة... من أين سيجي الأغنية وأنتم سقطعون هذا الجيل المدلى الآن من سرتي... يا للوحشة لا مشاعر ولا أشعار، لا قدر ولا إرادة!

أه ، كم أحن الى بدايتي ولهفة الشوق في أول مسعائي، وقدره الإرادة في مستهل خطاي.



دنيا زاد

مي التلمساني *

بلا صوت. ثلاث ممرضات يحطن بي وزوجي الذي... لم يكن قد رأى وجهها من قبل - كلمات رثاء بلا معنى. لحداهن نريت على يدي وربما أيضا على جبيني .. خلعت نظارتي .. وندمت لانني لم اشعر بخروجهن، ولم أنظر فيما بعد من النافذة. عاد زوجي الى الغرفة ثم تركني ورحل مع الجمع المزدحم خارج الابواب. هذه المرة بكيت بصوت عال وقلت - كانت جميلة - ولم أستطع أن أسميها. كان اسمها خاليا من أية إشارة الى جسدها النحيل الراحل. والى راحتها التي لم تزل تملأ فضاء الغرفة.

صبيحة ذلك اليوم. الأربعاء في التاسعة أو بعد ذلك بقليل.. تركت الغرفة ٤٠١ واشتريت الى الممرضة. قلت سوف أخبرها الآن. يجب أن تستعدي. ثم عدت الى الغرفة وقلت كل شيء انتهى. بكيتا معا. هذه المرة بكيت بحق كما كنت أتمنى، منذ يومين، بين ذراعيها، وكنت أخاف شبح الاحتضار. منعت بعض اللال لرجل الأمن. الذي استدعني زميله على عجل، فأخرجت ورقة مالية أخرى. أحسبها عشرين جنيهًا،

جاءت دنيا زاد، الى الغرفة ٤٠١ للمرة الأولى والآخرى، تودعني في أكفانها البيضاء الصغيرة.. عدة لفات من الشاش النظيف وثلاثة أربطة، عند الرأس والقدمين وعند الخصر. وملاءة كبيرة تضاعف من حجم الجسد النحيل.

في حرص، طالعتني بوجهها تحت غطاء من اللقطن الطبي. طلبت من الممرضة إضاءة الغرفة التي ظلت ممتعة، رغم كل شيء، ونظرت الى الوجه المستدير للمال للزرقعة. العينان مسدلتان والأنف صغير وألفم يشبه الهرم، شديد الزرقعة. كانت تجلس هناك رغم كل شيء، بذلك الوجه الهاديء وذلك الرأس الذي امتنعت عنه الحياة (والذي سرعان ما تمحوه الذاكرة؟). كان منذ أيام قليلة فقط يندفع خارجا من رحلي الى العالم. الذي لم يكن قد تاهب بعد لاستقباله.

لم أقل سوى كلمة وحيدة مقتضبة - كانت تشبهني - بكيت

* كاتبة من مصر.
الرحلة للفتان عبدالحليم رشدي - السعودية

الأنف، والرأس ينسد عن الجرح الذي صنعه الطبيب دون إبطاء.. والماء الساخن يغمرني، كل شيء غائم الآن، الضوء الأخير قادم، من النور الأبيض والهاجس الآخر: هل هي حقا بنت؟

خمسون دقيقة الآن في غرفة العمليات، لا أسمع صوتا.. والصمت المطبق حول مقعدي يعزاني عن العالم، فوق الباب لافتة ينيرها ضوء أحمر خافت، غرفة عمليات معمرة، ثلاثة أطباء جاءوا إلي، هي بخير.. والطفلة؟.. ماتت، لم أبك.. انتظرت حتى أعرف المزيد.. وبدأ عقلي يعمل كالمطرقة.. رأيت زوجتي تخرج من مكناها وكأنها لتودعني فقط، بروز وجنتيها ودوائر سوداء حول العينين علامات رحيل أكيدة.

ساعتان معي في الغرفة، الممرضة تروح وتجيء، تضع حقن الجلوكوز والدم في أوردة كيد وتضرب الرأس بأصابعها ضربات خفيفة.. فتفتح هي عينيها وتطلق أمة قصيرة فقط (ما الذي يدور في هذا الرأس الصغير الآن؟) وجلد الوجه مشدود فوق عظام الوجنة البارزة، والعينان الجميلتان غائرتان في صمت موحش، والشفتان ذهب لونهما وصارتا بيضاوين بلون الموت.

طلب من أخويها الحضور.. تأخرا.. ثم جاء الأصغر أولا.. أخبرته بأن الطفلة قد ماتت.. بكى.. وبكيت، قلنا خبرها تدريجيا كما أشار الأطباء الثلاثة.. ثم جاء الأخ الأكبر.. بكينا أيضا.. واتفقنا أن تفاصيل أخرى.. لا أذكرها الآن، لكنني أعرف أنني لم أعد أستطيع البقاء وحيدا.

أحطنا جميعا بالفراش، الذي لا يضم سوى جسدها السلجى، لا سبيل الآن لأن تضمها تراعاي.. وربما أيضا.. غدا..

حين كنت أضم زوجتي آخر الليل.. كانت تركله فيضحك.. صدئ ضحكاته الآن يملؤني.. وأشعر أن الرحم الخاوي يتحرك، مع انتظام أنفاسها، التي لم تملأ أنفي براحتها المعطرة كرائحة الأطفال، لم يسمح لي أحد بأن أراها تنفّس.

اشتريت لدنيا زادا فراشا جميلا، ألوانه زاهية، يغطي التل الأبيض والدنيل.. واشترت أيضا أشياء كثيرة تنتظرها في أحد الأدراج، مطرزة بالوان الطبيب وبلا انتظار.. حذاء صغير وجوارب حجم الأصبع وضعتها في حقيبة المستشفى منذ شهر أو يزيد، أردت أن تردني بعضا من أشيائها بدلا من ملادة الكفن المعهودة، لكنهم بالبيع.. قاموا بواجبهم كما ينبغي.

على شاشة صغيرة انقسمت نصفين، رأيتها مرتين.. في شهرها السادس ثم في شهرها التاسع.. رأس كبير، عظمة الفخذ.. قال الطبيب: بنت بالانجليزية، قلت اسمها "زاده". ثم قلنا أنا وزوجتي "دنيا زاده" مثل "ألف ليلة وليلة" أمضت في

واصطحبت الممرضات الثلاث، بثيابهن الزرقاء، ووجوههن الملونة، التي استقر فوقها بعض توتر الخطيئة، حملت إحداهن الكفن الصغير وأسرعنا جميعا إلى الغرفة حيث تنتظرني زوجتي.. كل شيء أذن يحدث كما أردت.

منحتني الوجه الساكن طمأنينة لم أشعر بها طيلة اليومين الماضيين.. في ضوء النور الباهت حملقت بضع ثوان أخرى.. قبل أن تسرعن بتغطية الوجه.

كان أخو زوجتي الأكبر ينتظرنا خارج الباب، منتصبا كابني الهول.

حزينا كالحب. وربما كان يصلي في صمت، كما ينبغي... استيقظت لحظة أخرى ريثما اطمئن عليها.. ثم وضعنا الكفن في سلة اشتريتها من بائع زهور قريب وغطيتها بالورود، فصارت مثل حديقة صغيرة أينعت لتوها.. وكنا... في آخر شهر الربيع.

"دنيا زاده"، قلت لأمي حين أفقت من أثر المخدر إننا سوف نسميها هكذا فقالت: "كما تشائين". ولم تكن ترغب في هذا الاسم. كان زوجي يعلم أننا لم نسمها حقا إلا عند كتابة شهادة الوفاة. وكان أخي يؤمن بالقضاء والقدر فلم يسان أن يذكرني به، وصار الجميع ينظرون إلي في صمت.

xxxx xxxx

في الرابعة من صباح الاثنين صحت على الألم، ورحلت أدور في البيت، استندت إلى ظهور المقاعد، لم أشأ أن أوظف أحدا، حاولت النوم في السادسة وصحت ثانيا في الثامنة، قلت لزوجي، اليسنا ابنتنا الوحيد ملايسه وهو نائم، ذهبنا إلى الحضانة، ثم إلى البيت ثم إلى المستشفى، حيث أمروا لي بالدخول، وكان الطبيب مهذبا كعادته.

الغرفة ٤٠١ نظيفة، خلعت ملايسه ورحلت أدور فيها لاسكن الألم، الذي صار يتزايد، حاولت أن اكتم صراخي، حتى انقلعت مني صرخة أولى، وكان زوجي يجثني على تعظيم أنفاسي، جاء الطبيب المساعد عدة مرات، وجاء طبيبي أيضا، وقال الجميع: ننتظرو، أما "دنيا زاده" فقد كانت تبث عن مفرج من مازقها الحياتي الأول، أنصت الطبيب عشر مرات لصوت القلب، كان شيء ما يزعجه، وكنت أعلم أن شيئا ما يحدث، رغم إرادتي.

حقنة مخدر في النهاية، أسكتت بعض ألمي، فاحتلعت نصف الساعة الأخيرة قبل الانتقال إلى غرفة العمليات (هل تأخر الطبيب؟) لم تكن الغرفة معدة لاستقبالنا، نزلت دما ثلاث مرات، دفقات مدم ودماء هائلة، انتقلت من فراش إلى فراش آخر ثم إلى فراش غرفة العمليات، أحسست بالمخدر يتسلل عبر

المستشفى ليلة واحدة.. (والآلاف الباقية؟) أمضيها أنا في ذكرى وجه شاحب.. واسم لم أنطق به سوى مرة واحدة.. وربما مرتين.

أفبق من أثر المخدر على صوت زوجي ووجه أسي وضوء خافت يتسلل من حمام الغرفة. قالوا إنها بنت. وقالوا عندها نسبة عالية من الصفراء هي في الحضانة الآن. لن أراها الآن إذن.. انتظر إذن.. ثم قالوا لم يصل الأكسوجين إلى المخ. وقالوا يحاولون. ثم في الصباح التالي: أن لم تمت عاشت «متأخرة» تنام في سكون كامل. وتتقصف بين الحين في حركات غريبة. سائل أبيض ينساب عبر فمها الصغير. قال أخي أن فمها يشبه رقم (٨). وقال أخي الثاني (بعد ذلك) ليرحمها الله. ولم أصدق. كان كل ما علق بذهني هو أن الصفراء ليست مرضاً قاتلاً. أو هكذا ظننته. وقدت فليسدقوا ببعض الأكسوجين إلى المخ. ولتتهض. ولعاطيها ثديي لتقطر. لم أصدق رغم وجه زوجي الشاحب. ورغم مواساة الجميع الصامتة. التي أدرك الآن مغزاها.

صباح الثلاثاء.. اتصلت بأخي هاتقياً. قلنا: لنذهب الآن لأعداد المقبرة. أذكر آخر قصة كتبها زوجتي. تبدأ هكذا: «اشترينا مقبرة. ولم تكن قد اشتريناها بعد. ذهبننا إلى مقابر الأسرة الكبيرة. في الطريق، لم تبك أسي. لكنها قالت أشياء كثيرة لا أذكرها. كنت متعباً. وكنت أراجع في ذهني تفاصيل دقيقة. حول ما أخبر به زوجتي كل يوم. عن حالة البنت. التي كانت ترق منذ الأسس في ثلاثة المستشفيات.

قلت: أخبرها في المساء أنها ماتت في الحضانة لنقص الأكسوجين. وقال الطبيب: صباح غد هذا أفضل جاء الجميع. وصرت أكذب حتى لا يبدو علي أحد آثار حزن سابق لأوانه. تناولت بعض الطعام وكذلك زوجتي. وكانت ترسل الجميع إلى الحضانة للاطمئنان على صحة البنت. وكان الجميع يخرجون إلى المر. وينتظرون أمام النافذة ويعودون بوجه متعقم. كذلك فعلت أنا فيما بعد. في المساء. أردت لها النوم. الذي جاء يصعب علمت فيما بعد أنها أفاقت على صوت جلية في المر.

هكذا نمت رغم كل شيء مساء الثلاثاء.. ساعتين. صحوحت وبكيت. ثم عاودت النوم. كان الطبيب قد أمر لي يبدو أننا نأوله أثناء الطعام. علمت فيما بعد أنه يجفف اللبن في الثدي.

حين أفتت بين اغفاءة وأخرى كانت جلية ميلاد جديد تعم ممرات الدور الرابع. وكان الطبيب يهني الجميع بمولودة جميلة. قال: بعد ساعة تأتي بها إلى أمها. اختلطت أصوات كثيرة في المرات. أدركت من بينها صوت الأب. وصوت طفل صغير يغار من تلك المولودة الجديدة. وصوت للعرضة الليلية. وضحكات كثيرة كثيرة. في الغرفة المجاورة قرح أكيد. الصمت

يعم غرفتنا. كان زوجي نائماً وارتسمت في فضاء الغرفة صورة غائمة «لدنيا زاده» التي لم أكن قد رأيتها بعد.

صباح أربعاء مشمس. فتحنا النافذة. وانطلقت أصوات العصافير. أعدنا حقائبنا للرحيل. وطلبت من زوجي أن يطمئن علي «دنيا زاده». حذرني: ربما تكون قد ماتت الآن.. اتفقتنا على أن أراها رغم كل شيء. بكى. قلت إنني أفضل أن تموت على أن تحيا عذبا لا يحتملها رأسها الصغير. ولكنني لم أكن أصدق. كنت أحاول فقط أن أطمئن زوجي. وكنت أتمنى أن يكون رأسها هذا قد عاد إلى حالته الطبيعية بعد تغذيته بالأكسوجين. انتظرت أن يأتي إلي بها في شובה الأبيض المطر.. ابتسمت واطمأنت إلى هواجس. وإلى رقة الهواء القادم من النافذة. «يوم صحو.. لا أحد يعوت اليوم».

جاء في تقرير الطبيب أن الوفاة قد حدثت داخل الرحم نتيجة انفصال تام في المشيمة. حملت السورقة في جيبتي وذهبت إلى مكتب الصحة القريب. حصلت على تصريح بالدفن وأسرت عاذا. كانت تنتظري كعادتها. السائر مسجلة. والغرفة غارقة في صمتها. ينتظر الجميع خارج الغرفة ٤٠١. ويتجادبون أطراف الحديث من وقت لآخر.. لم يكتب في الأوراق اسم للبنت.. لذا لم أستطع أن أنطق باسمها الذي أردته منذ سنوات. «زاده».

«زاد الرمال» التي لم تكن عيناها قد رأتها بعد.

أتذكر.. أن زوجتي ذهبت لطبيب السونار مرتين. لم أذهب معها ولا أذكر الآن سبباً لذلك. ذهب معها ابنتا شهاب الدين. وشاهد صوراً مختلطة نظهما في عقله الصغير. ويبدو أنه أجبها دون أن يعلم. ودون أن يدري صار الآن وحيداً من جديد.

xxxx

تركني زوجي فأدركت وجهي صوب النافذة خائفة. أترقب وأنصت. عاد وحيداً. وجلس عند حافة الفراش. انتهى كل شيء. بكيت.. احتضنتني.. كتبت صراخي. أغلقنا النافذة. اليوم كاذب والشمس كاذبة. والعصافير أيضاً. لا صحو اليوم. قال الجميع. كنت مهددة بالموت المحقق. تزييف مفاجيء. ونصف ساعة أخرى في غرفة العمليات واحتمال تسمم وبضعة أكياس من الدم تتدلى إلى جواربي. وجلو كوز وحقة في الوريد. ولا أصدق. يزول الألم وتتهاوى احتمالات الخطر. ويبقى انتظار البنت التي جاءت رغم كل شيء. تحقق حلماً جميلاً. تسعة أشهر مضت في ترقب واشتياق. ثم منحتها الحياة.. في الحضانة؟ نعم. ولكنها كانت تحيا. ولم يكن جوي يوماً مقبرتها.

بعد قليل، جاء زوجي وممرضات ثلاث. ولغافة بيضاء صغيرة. ثم كل شيء في سرية تامة. ولا يجب أن نتتبع جسداً بعد ما ضمت الأكفان. حذرني زوجي. قال: لا صراخ. أردت حملها

بين ذراعي. رفضوا.. ومضوا بها دون أن أشعر أنهم قد فعلوا. ظلت معي إحدى الممرضات. ثم طلبت منها أن تتركني وحدي قلت «أنا بخير».

كانت بخير حين تركتها. لم يعمل صراخ في الغرفة. ولم أتركها تحمل الكفن الصغير. أردت حمله بنفسي ولم أفعل. أسرنا.. أسرنا وكان عليّ قد تدرب على الفعل، في الطريق إلى المقابر. حملنا سيارة الأخ الأكبر في هدوء. جلست إلى جواره. بينما استقرت سلة الورد بجوار أمي في المؤخرة. موكب صغير لا يضم سوانا.. فكرت فيما سيفعله الصبية الصغير حين تبلغ المقبرة. وانتابني قلق مفاجيء لما يمكن أن يحدث لعرقلة مهمتنا.

جاءت حارسا المقبرة وأطفالها الأربعة. وحفاران. حدث كل شيء في هدوء غريب. المقابر خاوية. الطرق المتعرجة تنقل عليها نهاية ربيع حار. هبط الكفن وحيدا. وتركت سلة الورد للأطفال الصغار.

xxxxxx

جاءت أم زوجي. ثم جاءت أمي.. قاعدت العدة لمغادرة المستشفى. يومان من عمر الزمن. وشبح موت محقق يطل من مسام الغرفة. موتي الذي لم يأت. وموتها الذي قتل حلمي بها. لم أضغ إلى صدري هذا الحلم. ولم أتشتم رائحته في أنفاسها. لم ألس بأطراف أصابعي وجهها الناعم ولا يديها الشاحبتين. لم تنفتح عينيها على إبتسامتي. ولم تعرف أنني أحببتها. منذ تسعة أشهر ويومين.

عند باب الغرفة ٤٠١ انتقلت دمعتان... وعند باب المستشفى لحمت رجل الأمن بقميصه الأزرق منذ يومين كان يبتسم لي. وكنت أدور في رواق المستشفى أنتظر زوال الألم الذي لم يزل.

في السيارة التي تنتظرني الآن أقبع وحيدة. وأتذكر أنني منذ سنوات أربيع كنت أضغ طفلي الأول. وكانت الشمس تطل على من النافذة. كانت فرحة طفولية ما تمررت. تغمر وجودي بجموده بين ذراعي الخاويتين الآن. يعترضني ألم الرحم المنقبض والجرح الفاتر والفراغ. وصمت كل شيء في الطريق المنضى إلى البيت.

في السيارة شربت علبة عصير أخيرة. وانكت إلى وسادة صغيرة. وحاولت النوم ذمينا لأصطحب ابنتا إلى البيت جاء مع جدته واستقر في المقعد الأمامي. قال في قناعة سنواته الأربع تأخت شهاب رجعت بطمن ماما.. علشان تكبره... ثم أرفف: «سلامتك يا حبيبتي».

وفي الطريق قلت لنفسي. أخبرها كل الحقيقة حين يحين الوقت. اشتريت علبة عصير كثيرة. وبضعة أشياء أخرى رحت

أفكر متى ولدت ابنتنا ومتى ماتت، حقاً؟ قالت زوجتي: ولدت «دنيا زاده» في ١٥ مايو ١٩٩٥ والثالثة والنصف ظهراً تقريباً. وماتت مساء ١٦ مايو ١٩٩٥. وقالت أيضاً: لم يكن جوتي يوماً مقبرتها. لكنني كنت أعرف غير ذلك.

التقت إليها ونحن في الطريق وأريت على ساقها. يلح على ذلك السؤال البغيض.. متى ولدت حقاً ابنتنا تلك التي رأيتها منذ ساعات قليلة تتوارى في غرفة تحت الأرض، دونما سبب حقيقي. سوى.. ربما..

xxxxxx

أحتمت بقراشي من وجه أمي العاليس.. ورحلت في النوم دون أن أبذل ملاسي حين صحت كانت آلام الجرح تلح على.. وأسئلة كثيرة متخيلة. متشابكة تومض في رأسي. ثم سرعان ما تنطفيء. يلتفتني أصوات خارج الغرفة. خلعت ملاسي ببطء، وطلبت من أمي أن تعود إلى بيتها مساءة فعلت. هكذا لم يعد من أحد سوانا. زوجي وأنا وشهاب الدين. الذي كان رقيقاً كعادته.. نتجنب النظر في أعين بعضنا البعض ونكتف بغمرة عارمة في الصراخ.

زوجي لا يفكر.. مشغول بإعداد الطعام وموعد الدواء ومطالب الولد. أحفظ في قلبه بحموله. التي سرعان ما تخف وطلاتها مع الوقت.

انفتحت الألا استقبل أحدا بالمنزل. الأصدقاء يكرهون، والمعارف ينتهزون الفرصة للتباكي. هكذا أمضينا الأسبوع الأول وحدنا. جاءت أمي رغم كل شيء تحصل طعاما وبعض الحكايات الجديدة. تحمد الله على سلامتي. أنا ابنتها التي خرجت بها من الدنيا (وماذا عن ابنتي؟) وتدفعني إلى حافة الجنون. وجاء أخي الأصغر يحمل ورودا وكثيرا من الحب كما عهدته. لم يبق كثيرا وعاد بعد يومين أيضا كاسرا حاجز العزلة. ثم جاءت صديقتي «نورا» التي رفضت لقاءها. وفي المرة الثانية قابلتها بأبتسامه مطمئنة. لم أبك. تحدثنا كثيرا. أغرب عنها وأسألها عن ابنتها ذات الشهور الثمانية. وأتذكر يوم ولدت (ترى هل ولدت ابنتي حقاً؟) ويوم حملتها بين ذراعي للمرة الأولى. وأبكي داخل حدة عيني في صمت. ثم جاء أصدقاء آخرون. كذكريون حين مر الوقت وأصبح من الممكن أن أنظر في عيونهم دون أن يكون في ذلك دعوة للتذكر.

أعد الأيام بلا أرقام. أعدها بمدى ابتعادها عن يوم الاثنين الخامس عشر من مايو. مر يومان أو ثلاثة منذ غادرت المستشفى. حتى المساء الذي عثرت فيه على بعض القصاصات التي كان زوجي يذوق عليها بيانات المستشفى. أرقام أكياس الدم. المصاريف المتفرقة. ساعة دخولي غرفة العمليات. وساعة خروجي منها. نص تقرير الطبيب الذي استخرج بناء عليه

التصريح بالدفن، اقرا: «وفاة في الرحم نتيجة انفصال تام للمشيمة».

يكبت كما لم افعل من قبل لم تعش خارج هذا الرحم المقبرة. كذبوا جميعهم. وصدقت لانني اردت لها الحياة يوما، اصاعفه سنينا في الذاكرة. خرجت من مقبرتي الى مقبرتها ولم تترك لي سوى ذكرى وجه ازرق اللون. اراه فوق صفحة السماء في الصباح. وفي ترمج اغشية الفرائش الى جواربي حين يحل المساء. وجه نائم مختلق وجهيل.

قال زوجي «كنت انوي أن أخبرك حين تشفين».

لم اكن قد شفيت منها بعد. وكان عقلي يعمل بانتظام. تعود الصورة الواحدة تل الأخرى. وتحفل مساحات متباينة من راسي. اعيد انتاج الأحداث وأسأله عمن كانوا يعرفون. كل هؤلاء الذين جاءوا لزيارتي ولم يسألوا عنها. كل هدايا الأطفال التي لم تصلني قط. وكلهم ينتظرون الى وجهي الباسم في قلق. ويبكون خارج الغرفة.

على المنضدة: زجاجات عطر وورود كثيرة وفي الاركان نباتات ظل (لا تزين بمال قبر ابنتي). كلها لي. انا الفارغة من عطرها ورياحينها وظلها الغائب.

فلت زوجتي تيكسي وحيدة في غرفتها كلما تذكرت، وكانت ترفض البكاء أمام الآخرين. حاولت اخبارها حقيقة موت ابنتنا، حتى اكتشفتها بنفسها. سالتني فاجبتها وندمت لانني تركت اوراقها هكذا. ثم اراحني احساس انها تعلم الآن. كل شيء اذن ينتظم.

في عيني صورتان. عند خروج زوجتي من غرفة العمليات تيقنت اني الفقدما. وعند خروج ابنتي من المستشفى في سلة الورد تأكد لدى احساس الفقد. صورتان لوجه زوجتي ولوجه ابنتي الساكن مزروعان في قلبي كالصبار. دائم التحدي. قلت لنفسي. اكتب عن ابنتي قصيدة. لكنني لم افعل. وقلت: «كيف استبقي اللحظة واستعيدتها انا الخائف المهزوم؟» وكنت قد دربت نفسي منذ سنين على الاختزان. وقلت: «اللحظة تفرض حزنها على الذاكرة. وتحفر لنفسها طرقا ملتوية في الراس. وسوف تعود ان اردت استحضارها.» (فهل اريده).

عندما جاءت امينة (صديقتي) بكث زوجتي بين ذراعيها. ثم بكث بين ذراعي زوجها. كنت اشعر باحتياج طفولي لكل الاصدقاء والعائلة. وحتى بعض المعارف المتفرقين. احتياج حقيقي لأن يربت احد ما على يدي ويمسح عن جبينني صور الموت القريب والموت المحدث.

كانت زوجتي تسألني متعجبة. «لماذا لا تكتبى؟» فاستغرق

في ذاتي امام نافذة بعيدة لا اطل منها على شيء سوى احلامي. وكانت تقول: «ربما لم أعرفك بعد».

xxxx

استعيد لحظات الالم الأولى. كالمصارات. واكتشف انني نسيت طعم وشكل ورائحة الالم. ولم تبق لدي سوى تلك الرغبة القديمة في إعادة تشكيل العالم، وفقا لقانون الغياب، عدت الى زوجي وابني الوحيد وبيتي الوحيد وبعض اصدقائي. ولم اجد بعد نفسي التي تصورت اني أعرفها. كثيرا ما كنت اشعر أننا اربعة افراد في الأسرة فلا اجد غير ثلاثتنا. منذ تسعة اشهر. كنت اعد العدة لاستقبال هذا الكائن الرابع الذي نما بداخلي، بتفاصيله اليومية. اليوم افقته في صورة ابنتي. واستعيد حياتي بصورتها الأولى، عاد جسدي الى سيرته الأولى. وعاد كل شيء الى نقطة البدء.

لكنني اجاهد لازلت كيلا انسى. اسمي الاشياء من جديد كل حين.

كانت اذن «دنيا زاده». أو لن تكون بعد اليوم سوى تلك الاسطر القليلة. أتذكر الآن صورتها حين رايت للمرة الأولى عظمة الفخذ على الشاشة عند الطبيب. تلك التي يقيسون عليها عمر الجنين. ثم حين رايتها ثانية. ونقاط كثيرة تمتد لقياس طولها. كل شيء كان كما ينبغي له أن يكون غير أن عظام الفخذ الآن تترقد عارية داخل كفن أبيض تسجن عمرها كله الذي لم تعشه. الذي لم يحقق. أتذكر الآن أيضا.. اشياء كثيرة لم أفلها.. فربما ولدت في حق «دنيا زاده».. وربما.. لم تولد بعد.

xxxx

الاثنين أيضا

مر اسبوعان... والمساء ياتي بغصة في الحلق.. والدوائر السوداء حول العينين امام المرأة تقول. وجهي تكسوه زرقاء الموت خنقا في الرحم. ويديا يلمسهما ذنب ما لم ارتكبه عن عمد. ماتت «دنيا زاده» مساء يوم الاثنين... مفتتحة في جهد خروجها الى العالم. لم استطع إعادة لصق المشيمة بجدار الرحم النازف وكنت أيضا.. احاول ربما.. البقاء لكننا.

مر اسبوعان الآن. افتقد لمسي جلدنا الطفيفي.. وانسدال الثوب الأبيض حتى الأطراف. البياقة المطرزة بالورود الصغيرة.. وانفراجة الشفاه في غفوة النوم. يتدل شديبي بلا فائدة.. قدست ضروعي وصرت مثل عذرة عجفاء. الآن أطلع ثوبي مديرية ظهري للمرأة.

كل ما تبقى صورة باهتة لوجه باهت مغمض العينين وصورة أخرى لعظمة الفخذ.. خيط من الحزن دائم الانسياب بين الحلق والقلب.

* * *

دكاكين رمضان

محمود الرحبي *

من ذلك الدكان، لأشترى الحليب من دكان آخر.

بائع الحليب ذكرني بأمي، لا أعرف أي رابط بينهما دفع بصورة أمي أمام وجهه، بل غطت على وجهه تماماً، تنظّر إلى خوف، تمد يديها لتعني من الدخول، ما الذي جاء بك يا أمي إلى هذا البلد البعيد؟ اشترت كيساً صغيراً من الحليب، وخرجت متجهاً إلى بائع آخر، مرت خمس دقائق من نصف الساعة، كيس حليب صغير، تنقاطر أطرافه فوق ملاسي، لثزاداً اتساعاً، ويزداد خجلي، ويزداد انطواشي ماذا جاء بك يا أمي إلى هذا البلد البعيد؟

البائع تلف وجهه لحية كبيرة، لحية كبيرة تحفها الظلال والأشواك والريش، لحية كبيرة ودافئة، وعينان صافيتان كعيني الديله، يرفعه أبي منكساً باتجاه المذبح، وفم يترتل باستمرار، وهو يحسب الطماطم ويرتل وهو يحسب فئات النقود المذورة في شق الدرج. أخذت بيضة وخرجت مسرعاً، لفت يديّ رائي، التفت، كان بائع البيض يركض خلفي، رفعت أصبعي تحت إبطه ويحرك إصبعه دون صوت يتبعه بائع الخضار، وبائع الحليب وأمي.

خمس دقائق أخرى انزلت من كامل النصف الثقيل، عثرون دقيقة وتصمت المدينة، غرفتى المعلقة في قلب السوق كاليدالية النحاس، تخفق عثرون دقيقة ويصرخ المؤذن، ماذا نسيت، الحليب، التفاح، البيضة، التمر، تسيت التمر، ونسيت الخبز،

الدكان الأول كان دكان الفواكه، دخلته قبل نصف ساعة من موعد الإفطار، الأيدي تنهش صناديقه التي تتضائل محتوياتها كل دقيقة، كل ثانية، فبين غصصة عين ترى التفاحة التي كنت تغمز إليها بلعابك، من بين التفاحات الأخريات، وتندفع الطابور للمتأخر لكي تصل إلى هذا الخلف.

وعناقد الموز تظهر كأيدي كبيرة مقطوعة الأصابع ومعلقة على بوابة الدكان، وصندوق البرنقال اصطبع قاعه بلزوجة صفراء تفوح منه رائحة حامضة.

فرغم أنني أسكن وسط السوق، إلا أنني أكره من يحطى بأشياءه، لا أدخل إلا وقت خروج الناس منه، معلمين باكياس ضخمة وملونة، يعصر بطونهم الجوع والبرد، الجوع من داخل البطون والبرد من خارجها يدور دوامات خفية.

الشعور بالعزلة، يزداد هذا الشعور قبيل موعد الإفطار، فالكمل لا ينظر إلا إلى مساحة قريبة من قامته، حتى الذين كانوا فيما مضى، يقودون أبناءهم، مسكين بهم من السواعد، قبيل الإفطار لا يمسون بهم إلا من أطراف أصابعهم، التي لا تلبث أن تنفر، لتري الطفل يتقافز ويصرخ، يصرخ أكثر من طاقته، ويدهرج قامته الضئيلة مقلداً إياها مثل الكرة، ويمشي بأصابع يديه، فالأطفال الانكباء يتحينون مثل هذه الفرص للصراخ، والسب أو دفع البصاق على أشده في وجه أي أحد، فليس من يملك القوة في ردهم في أي نصف ساعة قبل الفطور.

نصف ساعة آخر دقيقة فيها قذيفة مدفع. أشعر بأن لا أحد يجنبي في هذه المدينة، وعزلة تفاقم، حصاة في غابة جلدية، فلا أحد تشده الحاجة للحديث معي، ولا أحد يقف منهدباً أمام استفساراتي الغبية.

حظيت بتفاحة، ولذوئي مسحتها بطرف من ردن قميصي، فتطلق ذلك الطرف، وأسود لونه تماماً، وأزددت خجلاً وانطواء. خرجت

* كاتب من سلطنة عمان.

أشترت التمر ولكنني لم أجد الخبزة، وجدت ولكنني رفض أن يبيعي، حتى نصفها، وعندما ألححت عليه رفض أكثر، إنه يريد بها، إنه يريد أن يطر بها، ولكنني لم انسحب، وقفت أمام باب الدكان، مسمرًا بعيني الجائعتين في وجهه، وهو يقول لي أخرج، ويقول لي لن أعطيك خبزاً، لكنني لم أتكلم، ولم أحرك وقفتي، ولم أحول بعيني عن هيكل الخبزة الذي انشطر إلى شطرين، طار أحدهما كالروحة وحط بين يدي بدون مقابل.

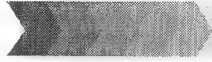
أدخلت البيضة في الإبريق وجعلتها تسبح وأشعلت النار من تحتها، وفرشت الطاولة بست تمرات، وتفاحة، وقطعة خبز، وكيس حليب صغير، وكأس، جلست أنتظر، وشعرت بالملل، أحضرت ورقة وقلمًا، وعندما وصلت إلى مشهد بائع البيض تذكرت البيضة التي فوق النار، فشرتها، وأحضرت برفقتها سكيناً، قطعت أذن كيس الحليب، ردفته في الكأس، وحشرت البيضة في نصف الخبزة، وحفرتها بالسكين إلى أن تراخست في أرجاء نصف الخبزة، هفك المؤذن «الله أكبر».

انفجرت قذيفة مدفع جهة الباب، دخلت أمي، يتبعها أطفال كثيرون لا نهاية لهم، مجرى نهري كله أطفال، اخوتي، أبناء الجيران، وأطفال آخرون لا أعرفهم ثم دخل السرجال، نهر آخر أطول حجماً، ومسنون بينهم جدي ونساء كثيرات.

قناشوا الصمون، لعقوا كل شيء فيها، ارتدوا ملاسي، عثوا بالحفايف عثوا بالكتب، قلبوا الكراسي والأفرشة، صراخ، طرق صمون مرتفع، أيواب تصفق دون توقف، ثم بعد ذلك خروجوا، واحداً واحداً، طابور من النور نهايته أمي، لم تكلمني، رمقتني بعينيها الخائفتين، أغلقت الباب، وأخفت.

لم يبق شيء فوق الطاولة، سوى جرة حليب ملتصقة بالكأس كعين بيضاء، ترمقني بشوق، لعقتها بلساني وزحقتها قطرة قطرة في مجرى الحلق المرتخي، لتفوس باردة وأذينة، بين مسام الصدر للتلتهب.

الفنار



بقلم : رشيد ميموني *

ترجمة : سعيد رباعي **

الأحمر والأبيض، بل كذلك، للعقبة، فواكه اجنبية، رغم أن هذه الأخيرة غائبة منذ مدة عن منضدات بضائع تجارنا والتي لا علم لأطفالنا بوجودها وبترخيص من الوالي سيسمح للحنات، المراقبة باستمرار مثل أفكار المتقنين، بأن تقدم حتى الفجر الجمعة التي تزيد في الشاربين المذكرين وجميع أنواع المشاريب الروحية المستوردة بالعملة الصعبة ، التي حلت قنيناتها الكثيرة

الاشكال أخيرا لتزيين الرفوف الجدارية المعراة بحزن أكثر من الوضع الموهن للعاشقة في نظر العاشق ذي الرغبة الشبعة، والتي يبيكي مشهدها حثينا، قدامه السكارى الذين يذكرون بالأزمنة النائية أكثر من الفرح، سيجاوزون الحد هذا المساء، بلا حشمة، من مشاريب الأيام الغابرة التي ظهرت من جديد بمعجزة.

لهذا اليوم المشهود، أعيد دهن كل البنايات بالأزرق والأبيض على نمط واحد، نفخ الغبار عن الأشجار هزيلة البنية والمصابيح بداء السعار، مد للمصابيح المركزة العمياء بالكهرباء، غسل الشوارع الرئيسية بالكثير من المياه على حساب السكان الذين كانوا يعرفون أن عليهم دفع ثمن هذا التذبير السائل من صنابير قديمة منذ مدة، كما تم منع المزاريب من الصب في الشوارع، والمسؤولين والمستعجمين من إظهار أرتبة الأنف، دعوة القليل من المتقنين الذين مالوا أحرارا الى البقاء في محل إقامتهم، محو حالات الانتصار والجنون الساسخ من الإحصائيات، والتفكري في تعبئة الساعات العمومية التي جعلها النسيان مصابة بالعرض، تزيين واجهات البنايات بالمصابيح الملوثة والشعارات السمجونية ، كساء كل مسطوري الحزب العظيم للشعب بالنزاهة، مباشرة إصلاح كل كتب التاريخ، طرد الصحفيين الأجانب، أمر السماء بمحو سحبها، إخفاء آخر معارض سياسي في غرفته بالفندق، وهو المعارض

الذي سبق أن تقرر الغفو عنه مؤقثا ليصلح كبش فداء للاستياءات الشعبية القادمة، إغناء بيان سيرة كبار موظفي النظام بأعمال باهرة وتحريف بيان سيرة زوجاتهم بالاحتشام، أمر كل المزمتمين بخلق لميهم وتعمير الشوارع بإسراف في الأعلام التي أمرت بالخفقان رغم اندام النسيم.

بإمكان سائقي السيارات التزمير تعبيرا عن فرحتهم والتوقف حيث يحلو لهم، كما تم الترخيص للسفارات الأجنبية أي طلب تأشيرة، لكن فقط في هذا اليوم المشهود، وشريطة أن تبلغ فوراً مصالح الشرطة بأسماء المرشحين للسفر، وسيكون بإمكان سجناء الحق العام أن يتابعوا مشهد الأفراح على شاشة التلفزة. يعلم المراهقون أن الفتيات سيخرجن مترصنات أو مثيرات وأنهم سيجسرون على الإقتراب منهن لمخاطبتين بفضل الظليلات أو بسهولة كل بفضل امتدادات التجمهرات التي ستنتشط المساحات العمومية الكبرى حول الأجواق المجهزة بمكبرات صوت جهنمية مستوردة في طائرة شحن من البلدان العاشقة للموسيقى.

أعلنت الجرائد أن عقوا شاملا سخيا قررته القائد الأعلى المحب جدا من طرف الشعب والصانع المهيب للتاريخ، قندير ألف سجين، أفرج عن الفرانين جموعي الطبقات الشعبية الذين كانوا اعتمادوا على وزن ولعن الرغيف المستطيل، البقالين غير الأمناء الذين كانوا قد تسبوا من حليب الرضع بمزجه بالجيص، القهوة المطحونة بإضافة المحصر ، أفرج عن الصيادلة مصر في الأدوية المبطلة بعد انتهاء صلاحيتها، الطبيعى شاراد الدهن الذي كان قد وهب عيون زرقاء لصورة القائد الأعلى المحبوب جدا من طرف الشعب والصانع المهيب للتاريخ، أفرج عن صبية الشوارع الذين كانوا قد انقلوا الزهور القليلة في الحدائق العمومية تعبيرا عن احتجاسهم على الموت البطيء الذي تم تخطيطه لهم، أفرج عن المتظاهر الوحيد الذي كانت الحاشافة قد أعلنت منذ شهور وفاته بسكتة قلبية قبل ذلك.

بفضل عنايته اللامتناهية وبمناسبة عيد ميلاده، قرر القائد الأعلى المحبوب جدا من طرف الشعب والصانع المهيب للتاريخ، أن يكون هذا الأربعاء عيداً رسمياً محظلاً ومؤدى عنه يسفاه لكل مستخدمين الإدارات والمقالات، بما فيهم من يكافأ عن الساعة أو عن اليوم، أن يكون عطلة دراسية للتلاميذ والطلبة الذين ستوزع عليهم، بالجمان، وجبة مرفوقة بأعلام صغيرة عليها صورته لكي يهركوها، في الوقت المناسب، بتبجيح وبلا انقطاع أما العين الضخمة للكاميرات التي أطلقت في شوارع العاصمة، هاتجة أكثر من عجول صغيرة ظلت محبوسة مدة طويلة في حالة جنون بالإصطبل، فوق المراقبي الأولى بمحل إقامته المظلل ، سيأتي البدويون لعرض أجمل فواكههم، والشعراء لإنشاد أجمل قصائدهم وأجمل الفتيات ليفغنن تزلفهن بصوت مرتفع. وقد أمرت الإدارة الدكاكين التجارية بعدم الإغلاق إلا بعد منتصف الليل نكاسية على أجهاتها الزجاجية المعوزة التي عليها أن تظل مضابة طيلة الليلة، كذلك المقامي التي تسلمت خلال هذا النهار بإليصال، ويامر سمام شحنات من المشروبات المتعددة الألوان والعصير المتنوع، نفس الشيء بالنسبة للطعام ذات قائمات الطعام الفقيرة عادة التي يمكنها، بالناسبة، أن تقدم للضيوف السعداء ليس فقط للحم

* كاتب من الجزائر.

** شاعر من المغرب .

حوالي منتصف الزوال، اجتاحت الشعب الشوارع بكثافة .
لفظت الأحياء الأملأ بالسكان محتوى أجوافها باتجاه الشوارع
الكبيرة. لم يعد بإمكان قاعات السينما تخزين المتظاهرين للحلم.
اقتحمت كاداكين باعة الحلويات من قبل الشباب النهماء اللاشي
يتدافعون لينأى الأرباب أنشاء احتكاك القاذور الثاني بالقطن
الخشن للدينيات ، باعة الحجارة للون المتجولون بدون
ترخيص يرون أشتهم ومنتجاتهم تلعير.

الحشد للسائل بصعوبة أكثر فاشكر يملأ الساحات حيث
انتهى من إقامة الخشبات المخصصة للأجواق.

غسق اليوم المشهود، بينما كانت المهرجانات تشهد
انطلاقتها، توصل رئيس أمن الدولة بالإنكا كان هذا الساهر
الذي يدير الكثير من الأسرار الخطيرة الى درجة أنه أمر بتسوير
جميع نوافذ مكتبه المتعذر بلوغه أكثر من طريق الجنة، يتحول
شيئا فشيئا الى وحش جهنمي مشوه ولزج لم تكن تسمع منه
سوى العيون ذات الجمال الأخضر. لم يكن يعيش سوى للقاته
المزلة أكثر من أطفاله الأربعة مدبرا أو مفككا المؤامرات الأكثر
دهاء بالمراسلة الفرحة لشيق بنقش على فريسته. كان قد تكلف
بتدبير قتل كل الأصحاب الذين كان ماضيه يهدد بإلقاء الظل
على المجهوب جدا من طرف الشعب والصناعة المهيب للتاريخ،
باختطاف كل المعارضين السياسيين بمن فيهم الساجئون الى
الخارج وتعذيبهم حتى الموت، بأن يعرض للشبهة، في قضايها
مشيئة، جميع الخصوم الكامنين الذين يجدون أنفسهم
محكومين بالسجن المؤبد والذين كانوا يموتون، الجملة بعد
الأخري، بوجهاء السكة القلبية الى السجن، بنفس الخفاء
المزعومين، الذين تجرأوا على الإيمان بمسئقيهم الى السفارات
النسبية أكثر، بنصح الوزراء الكفاء بتقديم استقالتهم مباشرة،
بالتمسك الى جميع النقابات العمالية ذات الخضوع القطعي مع
ذلك، كما كان قد ملا بخبرين يعملون لصالحه الجماعات
والمكاتب الوزارية، المقالات والمساجد، الزوايا المعتمة في المدن
والطواوير أمام المناظر الكبيرة. كانت هذه الجسوات المقلقة تمتد
عبر البلاد كلها وكان مجرد ذكر اسمها كافيا لزج الرعب.

لم يكن قد بقي غير رجل واحد لم يتمكن لا من إرشائه، ولا
من إرضائه ولا من إخضاعه، لذلك أمر بسجنه في أكثر السجون
قذارة.

لقد فرأ

استدعى رئيس أمن الدولة، فوراً، حارس السجن، قائد
أركان حرب القوات الثلاث ومجهولا له لحية غامضة.
وكما لو كانت مصابة بالفتيان أخذت التكتات المحيطة
بالعاصمة تتقيأ جنودها، رجال شرطتها مظليوها، وحداتها
المتنازعة، مجموعات تدخلها السريع، حراسها الخاصين،
كموندواتها المختصة في الصدام، ألويتها المقاومة للفتن،
فصائلها المضادة للإرهاب، متخصصيها في الطاردة، لكل
مسلب بالمسدسات ، بالتبادق، بالفتائل اليدوية، بالرشاشات
وبجميع أنواع أجهزة كشف الاعتلال، الاستماع، التفتيش ،
التعقب، إزالة الألغام. نفذ لكل بأقصى سرعة الى الشوارع !

الدراجات النارية، سيارات الشرطة المعلمة والمتهنة ،
الشاحنات المدرعات نصف المزججة، الجيبات، المصفحات ذات
المجلات، ذات الزناجير، الرماحية منها والصالحة لكل الأراحي،
بينما نشطت السماء بضجة الحوامات ، طائرات المطاردة،
قاذورات القنابل.

لقد احتجز مدة طويلة الى درجة أنه نسي وجه أمه، فقد
ذكريات طفولته ولم يعد يعرف لون السماء. لم يعد يعرف ما
تشبه ثقافة رضيع، كما لم يعد يشعر بالحنين الى لازمة قديمة
مدفنة بلا ميالة، لم يكن يعيش، منذ مدة طويلة، سوى ساعات
ليالية كان ظلامها يعقب القلق، وسط الضجة المخنوقة للجزمات،
صلصلة الأسلحة وهي تلقم، التعليمات المهوسسة خلف ظهره،
وكان يخشى بوجه خاص تطفل هؤلاء المبعوثين السريعين
وباردي الطبع الذين لم يكونوا يحدون أو تفهم همتهم أبدا.
فقد كانوا يلحون بإصرار، طارحين بهدوء المرة الألف نفس
السؤال ومتلقين بسلامة نية نفس الجواب المسجل بنفس
الانكباب. لم يكونوا يحاولون عن احترامهم القرار سوى
ليتمصروا لأنفسهم، بين القبة والأخرى ، ببعض المسارات
الكاذبة بمثابة تهديد. كان هؤلاء الرجال المهذبون والمحترمون
يسدون وكانهم يجهلون كل شيء عن المعتذرين الذين يعلنون
وصولهم حبال ذهاب الأولين ولا يخرجون حتى الفجر
الشامس. كان السجن قد أدرك أخيرا أنه يخشى الأولين أكثر
من الثانيين.

مقابل كلمة واحدة وعدوه بكل شيء: صبايحات متألقة
لايسط إنسان، للأيبانيين أكثر عودة الماضي، اعتراف القادة
العظمى بكل الأخطاء التاريخية، بجمعهم للعدالة وتجاوزهم
للسبلطة؛ وضع حد لثائرة البطاطس وأن يصبح كيلوجرام اللحم
أرخس من إبتسامة مولودي الأخير، لكل مواطن حق التبليغ
عن دناءة رؤسائه وضماني أن يرجعوا ما استولوا عليه مرة كل
عشر سنوات، منحه راتبا أكثر ارتفاعا من أعلى جبل بالبلاد
بدون اعتبار للكافكات وإمكانية أن يحول ما يعادل أجره
المشهري الى عملة صعبة كل سنة ، هبة سيارة مستوردة
مباشرة من اليابان يجهدا في استقبالهم بعد أن تفتتح البوابة
ببطاقة ثلاثية الألوان ستسمح له، دون أخذ مكانه في الطابور،
بالوصول الى أقمع محل تجاري مخصص للتزود من كل أنواع
الجنين العالي دون اعتبار الزبدية التي تدرج في الشمس كما
قلبي أثناء مساهبات زوجتي، ضمان تعليم أبنائك بسويسرا
مواكبين صباي مساء بطائرة خاصة بين أبناء الأعيان. تحرير
كل العقائين السياسيين، الكتاب والمغنيين المعارضين، وإبطال
الرسم الإضافي على الويسكي، إمكانية خروج المواطن الى
الخارج دون نزاع، ولاكثر الناس ياسا الحق في أن يقول بش
الدم...

وعده بكل شيء مقابل كلمة واحدة.

قال لهم : ط !

أخذ يجري عبر شوارع المدينة، سالكا غريزيا الطرق الأكثر
ظلمة، الطرق التي ترافقه قلة من الناس والقابلة أقل للارتداد،

بأمل النفاذ إلى حبه الأصلي، الملجأ الوحيد غير أن رزاق طفولته ظل متعذر الوجود، رزاق الجزائري نوي المناضد المثلثة بالدم، الدباغين بأبصارهم الغثية حيث تنقع الجلود، الصباغين نوي لفائف الصوف المتعددة الألوان التي تقطر تحت الشمس، النحاسين اللزئين بالأكاد داخل أكواخهم العتمة، رزاق البعثة المتجولين بلا رخصة، أصحاب البضائع المنشولة من المتاجر الأنيقة، تجار التراث المتجولين العارضين ملابسهم الخاصة للبيع، رزاق النشاليين الذين تمنعهم أدبياتهم الملهمة من نهج سكان الحي، رزاق مواخير الدرجة الأخيرة التي تقبل وحدها القاصرين خفية شريطة أن يرضي هؤلاء حاجتهم الطبيعية في أقل من دقيقة، الأمر الذي لا يعرض أصحاب هذه المواخير إلا نادراً، رزاق جميع المواد المهربة، اللصوص والبائسين من كل صوب وحده، صبية الشوارع، السكارى، العاطلين، اليتامى، الجائعين، الموقنين..

لكن كل شيء قد تغير في المدينة كانت سابقاً جذابة ومالحة نفسها، ضوئية في صباحاتها المشمسة، تسمح بفنغ للسباح بتصويرها، المدينة المنطوية اليوم على نفسها مثل شهيم مهاجم، فرعة مهددة، عدوانية اتجاه الغرباء، بشوارعها الجديدة ذات الزوايا العادة جدا، جدرانها التي لا تؤدي إلى أي مكان، أحيائها المصمتة، ساطورتها النائية، ألوانها النوراسنية، ليلائها المهمل، والأكثر خطورة من كل هذا، أن المدينة قد ظلت البحر الذي كان يغمر قدمها وأهملت الأحياء الشعبية التي كان الهارب يبحث عنها، فمن رزاق إلى رزاق كان الفار يصطدم بلا مبالاة أبواب العربات، مبروداً دائماً ولاهنا يتابع عدوه المنتظم ككتلة عمياء، نحو أبواب لامبالية هي الأخرى ونحو قفص الأرفصة غير المصفاة.

فجأة ينفذ إلى الساحة نصف الدائرية، الضامة بوفرة بالرف منوار قاس. يجثو لهاثاً، ترف عيناه. كان طائر الليل مبهوراً. فات أوان التراجع. يحيط به الآن بعض المارة. ينتصب الرجل من جديد بمشقة. إنه ضخم كما لو كان على مطاولين. مخفل التوازن، يرتج على ساقيه الطويلتين، يحسني نصفه الأعلى، يجازف ببعض الخطى السريعة لاسترجاع ثباته، فتراجع المتسكون مرعوبين مهيبين له فضاء يعزل، عيونته الجاحظة في حالة جنون، ابتسامته مغشوشة تجعل وجهه الذي ينضغ شبيهاً بالقرود، الدثار الأحمر الكبير الذي كان يتقلبه به، ينضغ عليه مظهرها مسلياً للمتخلفين الذين يلتحون مشكلين نصف دائرة.

إنه مطلق، لم يعد بإمكانه الهروب. يتراجع ويسلم ظهره للجدار. يحاول استرجاع نفسه مبتلعاً ريقه ومفتوح الفم. إنها مجهودات مضحكة.

يتقدم من جديد متفكك المشية. -إخوتي ساعدوني، نمنم باندا مجهوداً بكل أحشائه. نظره يمسح الحضور سريعاً أكثر من مشكال. التجمعات العميقة التي تحفر وجنتيه تبرز لأمالوف هذا الوجه القلق. الأكبر سناً، منتهبين للاستبساكة المتكلفة، يحسبون أنهم قد كشفوا فيها سمة ألفة. منذ زمن بعيد، قرون سالقة حين كانت ليلي المدينة لا تزال نشيطة، الحانات مزودة بالشاريب الروحية

بشكل مضبوط، المعارضون السياسيون يتمتعون بالحياة ويصرية التعبير، الجرائد والمجلات مفتوحة في وجه الكتاب، السجن المصولة إلى متاحف لم تكن قد تحولت من جديد إلى سجون، حين كانت تكتب نيز روفو المكتبات، حين كان ممنوعاً على الشرطة لخصول الجامعات حين كان الحزب الشعبي العظيم يقبل المعارضة، حين كانت الفتيات يلبسن حسب رغبتهم غير خائفات من أن تتم مهاجمتهن، حين كان كبار الأهليان يتجراون على التسوق دون خوف من أن يكونوا ملئشين، حين كان لا يزال بإمكان المرء الغناء في الشارع حتى تحت المطر، دون خشية أن يتم تقديمه إلى محكمة أمن الدولة، حين كان تسير البلاد يتم دون نجدة الدعامة البترولية، حين كان الصنوبر البهري لا يزال يضطلع بعزته مستقيم الانتصاب نحو السماء، وصديقي عازف الكمان لا يزال يعمل صليب فنه، حين كان ثمن الرغيف المستطيل أرخص أربع مرات، حين كان كل أصدقائي عاطلين ولم يتحولوا بعد إلى سكارى، حين كانت سفارة دولة عظمى لا تزال مخربة، السفارة التي تم تخريبها يوم غضب شعبي، قاعات السينما قابلة للارتياح، كتب التاريخ غير خاضعة للمراقبة والبحر لا يزال هنا يلعب القنورات الداخلية المدينة، في تلك الأزمنة السعيدة كان وجه هذا الرجل يبيع الصفحة الأولى للجرائد، ينور شاشة التلفزيون، كانت تتم مشاهدته في كل مكان، طيفاً مالوفاً يتم التعرف عليه بسرعة ويحتسني به في الاجتماعات والمظاهرات الشعبية، الاستعراضات وأيام التطوع قادماً لمساندة عمال أرصفة السفن الغمرين، عند بدوي داخل البلاد، أثناء تخريب تلك السفارة التي أعيد بناؤها اليوم، أو فقط متنزهاً في الشارع أثناء حلول الليل.

بعد ذلك، وفجأة اختفى الرجل، تلقفته أغوية العدم، كان لابد من إتلاف الجرائد القديمة التي كان فيها اسمه أو صورته، تطهير أشرطة أخبار المرحلة من بعض الصور، إفراغ المخطط الذي كان يحتله في الاجتماعات والمؤتمرات العمالية، سجن كل المؤتمنين على أسراره وأصدقائه، وضع حبه الأصلي تحت المراقبة الشديدة قبل تقرير تغيير مكانه، منع ذكر اسمه وإلزام حاملي نفس الاسم بتغيير اسمهم، تدمير البطايل التي كان يقطنها لإعداد حذيفة عمومية بها، إحراق كل كتب مكتبة بعد تصفيتها الواحدة بعد الأخرى بضما عن وثائق سرية أو معرضة للشبهة، اقتلاع عدة صفحات من كتب التاريخ، معو وجه من الذكريات العامة.

— دعنا لا نستطيع استدرار شفقة قادة هذا البلد، ساعدوني على إرضائهم، صوباً أمامي جبال الأمال، كل نهب وحلي تساككم، وما أتمكنكم الحصول عليه كإرث، ما تملكتم من سركته، في خزائن البنوك أو أكياس نقود منبرات البيوت، من سلب الدولة بتواطؤ مع الجماعات الأجنبية، أو بخلاف ذلك، ما تملكتم من توقيع بآناك كل نهار مثقل بالكد، كل ليلة سهاد..، ما تملكتم درجة في السلم الإداري، تتركه شرة لا تستطيع أكثر الخيالات جنونها تصورها، لأنهم تعودوا جميعاً على البذخ والتبذير، على الحمامات ذلت صنادير الذهب المصمت التي يتم

التحكم فيها بشكل إلكتروني من غرف نومهم الكثيرة التي تفرض عليهم الاستيقاظ ليلاً للتمتع بجميع أسرته، وزيوجاتهم المقاتلات بالحي أكثر من أعضائ شجر الرمان في نهاية الخريف؛ تعودوا على نزوات أبنائهم المظلمين أكثر من نجمة أحلامهم، على مكائبتهم المزينة بمهارة مثل ماخوريان، على هوسهم بنساء الآخرين، شراقتهم للداوات الأجنبية وتكوين منتجات مهددة مجاملة من طرف شركات الدولة.

ينصب ثانية لامنّة كيوم غياب الكائن الحبوب.
نعلم أنت وأنا، أن السلطة جعلتهم متفطرسين أكثر من ملوك بمقتضى الحق الإلهي، متفطرسين أكثر من جنرالات متصرفين ليلة المعركة، متوحشين أكثر من أسود أساطيرنا، محتقرين لنا أكثر من احتقارهم لزوجاتهم اللائي لم يمدوا يدهن عن احتقارهن صباح مساء، وأكثر بكثير أتباع كل امرأة أخرى منقلبة على ظهرها، منافقين أكثر من تمساح جائع، مخفيين أكثر من صناديق قمامة الأحياء السكنية التي ينسى عمال التنظيف المستعجلون إفرغها، مكاربين أكثر من العرياء التي تترصد فريستها، متباهين لاخفاذ كل الألوان وكل الفضائل، ومستعدين لإلقاء كل أنواع الخطابات، لعين الباردة ما عصفوها بالأمس ليعشقوا اليوم ما كان قد دموه، مرتشيين أكثر من باعة مستودعات الدولة غير أنهم أكثر قلقاً من بديوين ينتظرون القنطرات الأولى للمطر، أكثر من أمهات يراقبن حبي من أطفالهن، من عاطل يخشى الغف، من خفيطة تنتظر عربة جيبى من اللقى لتلقش عليه في عناق جنوني لكنها، بمجرد أن تشيع رغبتها الأولى، تنفدغ وعيها شكوك الخيانة جائزة بمقدار جهلها لشراسة الغنى ولبالي عزلة الفظيعة، عذابات الطيف الوحيد الذي يهاذي الشارع بعد الشارع بحثاً عن صنو روحه الملتزم الوجود. أجل أنهم أكثر قلقاً من ذلك، وإذاً أردت سمنضى هذه الليلة، الكفف على الكفف، نحو الحي الذي تخبئني فيه إقاماتهم بخزي في ظل الأشجار الكبيرة، سمنر من أحياء الشعب الذي سيقبل السير وراءنا بعد الدعوة الأولى، سمنر في الطريق تلك الماطورات الكبيرة التي تعرض إبتساماتهم الخاصة، سمنر التعاونيات الخاصة التي يتعمنون منها بل أحياء من المنتجات الخاصة المستوردة، سيهن غضبنا جدران مكائبتهم السمكية الهواء، وسنذهب إذا وغيبت في ذلك، نذهب صالونات التجميل، التي تأتي إليها زوجاتهم لترميم المظهر. لن ننسى أن نخرب، في الطريق، بنائية الإنذاعة التي ترمقنا بنظيرهم المكفرة وأن نخطم كل العرياء الحمراء الزاهية التي نصلانها في الطريق. سيكون سهلاً أن نتجاوز حواجز الشرطة والحواجز الشائكة التي لن يفوتهم نصيباً لاحترائنا، أن نحول صدمهم بنادق الحراس الذين يدفعون لهم أجوراً من ذهب، لكن هؤلاء الحراس كانوا دائماً يكرهونهم، وحين يكون الخوف قد عطل رشاشاتهم الأتوماتيكية المربصة غداً في زوايا الشوارع، أصم صفارات إنذارهم الموصلة مباشرة بكل تكشآت البلاط على الميكينزيات الحقيقية الخاصة بإغلاق أبوابهم المصفحة، وأرى السرايب السرية التي توجد عند مخرجها طائرات مروحية متاهية الطيران. عندها سنكتشفهم عراة، وجوههم متشنجة بالربح.

يشرق وجهه بإبتسامة طفولية.

— سنجعلهم يعترفون بكل شيء، عليهم أن يخبرونا لماذا كانت أمهاتهم ترفضن الفناء فوق مهدومهم، لماذا لجأت زوجاتهم المتعدلات إلى الانتحار أو إلى مستشفى المجانين، لماذا يشتمن أطفالهم من الإبتسام لهم، لماذا يهتز الهواء عند ظهورهم، تفر الحيوانات، تكف الشابة العاشقة عن الغناء، تزمجر السماء غضباً، تدبيل الزهور، تكف الرضيع، يبكي الرضيع... عليهم أن يخبرونا مقايلاً كم من الأغنيات أخذوا السلطة، مقابل كم من الأغنيات الأخرى حافظوا عليها، بأية معجزة استطاعوا في هذه اللمة الوجيزة تبذير ثروات البلاد لماذا عهدوا للأجانب بكل شيء من باطن الأرض حتى الهواء الذي نستنشق: المعالم التي يجب بناؤها، فقدان الذي يجب تسييرها، الطرق والسكك الحديدية التي يجب سكها، أراضهم التي يجب علاجها، المساجد التي يجب تشييدها، المعابد التي يجب إقامتها، المستشفيات التي يجب تجهيزها، أطفالهم الذين يجب تكوينهم، الميثرات التي يجب حفرها، نسائهم اللائي يجب كسائهن، تماثيل الأبطال الوطنيين التي يجب فحصها، عليهم أن يخبرونا كيف نميز المؤامرات الصمجة من المؤامرات للكاذبة من كل ما إذاوه، كيف استطاع أن يصبح من الأعيان ذلك الجاسوس المدان لأنه سلم لأجانب سيئين ما لم يعد لنا من أسرار الدولة وأعدم بتهمة الخيانة العظمى، عليهم أن يشرحوا لنا لماذا يوزرون الخير، التاريخ، الصداق، الإقتراع، توقيت جرينتش المتوسط، الأرصاء الجوية، أرقام مسك دفاتر الدولة. يواصل نصف الدائرة تكتفه.

— بعد تخمس أربشياتهم وأشرطتهم المغنطة، سنقيم لهم محاكمة عمومية، سنعرض في وضع النهار كل دنائهم، كل ففسائهم، مساوئهم المشؤومة، مناكساتهم السنية، حيلهم السوداء وكل خستهم سنشتر كل الوثائق الجديدة ونجعلهم يرددون على كل كياترهم أمام مجلس هادي، إننا لا نريد انتقاماً بل عقاباً عادلاً. سنسهر بقعة على أن يمتنعوا بكل الحقوق التي تقرها لهم تلك النصوص التي سخروا منها ألف مرة ومرة رغم أنهم كانوا قد تصورها ملازمة لهم بدقة. صمت الرجل، همسات الحشد تستحسن خطاب.

— بعد ذلك سيكن علينا اختيار أكثرنا حكمة لنطلب منهم أن يصدروا لنا قواعد وقوانين تحاط من كل التسلسل. سنبقى نكاية على ذلك متيقنين...

الحشد مستعد للسير وراءه.

يفترق الرجل ذو اللحية الغامضة نصف الدائرة، يتقدم ببطء في الساحة المتوهجة نورا وهو يمسك مسدساً. تراجع الخطيب بعد أن تعرف عليه، أسند ظهره للجدار، الرجل يصوب سلاحه نحو صدى الفلار ويضغط على الزناد مرة واحدة، بعد ذلك وانصرف بهدوء.

لم يتحرك أي إنسان.

فصل من رواية

أحلام الهروب

بدرية الشحي*



تكسر .. حمل ثورة جذل اعترتني وجعلني أعيش الواقع المر مرة أخرى ..

أه يا «سالم» لو رأيته قبل لحظات .. ما عدت وقتها أهتم بشيء كنت أخطئ خلفك لأرى الحياة .. خلف هذي الحدود يا «سالم» كما قلت - هناك أناس يعيشون أيضا وآفاق أوسع، كنت .. وهو الماضي الآن كما صرت أنت ..

أما الآن فما أنا أعود للنزل .. من يدري بعد ساعة أو أكثر قليلا سأعود للليل .. وسأدفن كل الثورات في حظيرة البقرات أو سأساعد بها جلبة قت^(١).

- هل صدقت كلامي يا سيدتي .. إنه رجل ماسخ وتقليد التهذيب !

- لاأش .. هوذا النزل قد أقبل خذ نقودك واصمت.

- سيؤذن للعصر بعد قليل .. أظنك يا سيدتي ستقابلين الكثير من المشاكل!

دق قلبي بشدة عندما وقفت على عتبة النزل ..

هل استيقظ الرجال وصدموا بفياضي،

هل سأجد خنجرهم في وجهي وهم يزارون من الغضب وماذا

الذي يحدد مصيره بالفوز أو الموت قلما يواجه الموت كوديني..

■ ■ ■

يا إلهي، إنني اهتز بكاملي، تعتريني رجفة حادة في كل مكان، جسدي بأكمله يبدو كأنه يتفكك وكان الشيطان الذي كان يسكنني يتسلل خارجا مني.. فاستعيد من جديد حالة الهزال. في رأسي مئات الأفكار المطوية تبعث نفسها من قبور منسية طفلة في ركن قصي، يدار بلون الليل.. سجن بدواعي البلوغ.. والنظرات الزاجرة أشباح متمايلة في كل حديق..

لفترة عشت مرة أخرى.. ولدت وأنا في الثلاثين .. ثلاثون عاما ضاعت جزأفا.. وهماو حلم الهروب يحدوني ... يرسم لي بحثا وحياة أخرى خلف هذه الحدود والأسوار..

لا أريد العودة إلى الجبل لا أريد زفاتي الموعود لكن الحلم الجميل

* كاتبة من سلطنة عمان.

والنص فصل من رواية قيد الطبع.

عدسة : ابراهيم القاسمي - سلطنة عمان.

سيكون حال الخادم عندما يعرفون إنه أخفني إلى ذلك الرجل الذي لا يطيق أحد على هذه الأرض.

هـ.. وماذا يفرق الخنجر الآن؟

عموما سيوفرون على حياة سقيمة بجانب «عبود» وأخوته أغضبت عينيك ميسلة وشكت خاصرتي الما وأنا أخطو للدخل أكثر فأكثر، وأبتلت ريقى وسرت بشجاعة كاذبة ..

توقفت في منتصف الطريق لم أقدر على الادعاء

لم أعش بعد عمري الذي أريده.

ناديت على الخادم هامة، تردد في مكانه وتقلت محارجه في

كل الأرجاء

.. أنهب وتفقد المكان

.. لماذا أنا؟ أنهبي أنت !!

.. أنهب ، لا تخف..

.. أنهب أنت!

قفز قلبي من مكانه عندما سمعت صوت حركة ما .. كان ذلك

وقع قدمين قادمين حيث كنت أنا والخادم بقرب المدخل.

سمعت صوتا قريباً ينادي على الخادم فاطلقت ساقي نحو

حجرتي أصخت السمع علني أسمع صوت أحد ما بداخلها.

أترام ينتظرونني والخنجر مترصد إياي في ركن ما. لكن

الغرفة صامتة.. بلغت الباب بهدوء .. دارت عيوني في كل

الاطراف ... هل هناك أحد ما يتنفس خلف الباب أم هي انفاسي

تخلط على الأمر ..

أمسكت على موضع قلبي لكيلا تقصحي ضرياته المتسارعة

كنت مملة مرقا.. وبشرة وجهي ساخنة ملتصقة..

كم أنا جبانة .. فلا دخل وليحصل ما يوصل.

ولم يحصل شيء مما توقعت كان الباب جريئا مما الصقت به

والغرفة كانت تبتسم بصمت.

أطلقت نفسا طويلا.. خلعت برقعتي وجلست أهدق في وجهي

المسود رعبا وهلعا.

مغامرتي الفاشلة .. انتهت على خير والحمد لله ..

أظنني بحاجة لحمام بارد وجلسة طويلة أفكر فيما فعلت وما

أنا مقبلة عليه.

تعلات أصوات في الخارج، سيد النزل يشتم خادمه ويساله عن

غيابه.. والأخير يعالج الموقف بصبر، أترام سيخبر سيده عني؟

لا لقد نقته جيدا.. لا أظنه سيفعل.

ما أن انتهيت من الحمام حتى أحسست بالانتعاش ، سررت الى

حجرتي ورأسي مشعل بخطط شيطانية.

أعود باله من الشيطان الرجيع.

ماذا بي لا أهدأ؟ لماذا أصبحت أركض خلف الموت والمستحيل

ماذا يبدي لأفرض وضعي هذا؟ ماذا يبدي بعد الآن؟

هل أحمل صرة ثيابي القليلة هذه وأمضي بعيدا إلى أين؟ وإمرأة

وحيدة أشرد هكذا؟ ابنة شيوخ؟ أكون هربي عارا على قبل أن

يكون على قومي؟

ولكنني لا أريد «عبود» زوجا..

لا أشتيه لا أطيق أبدا أن يكون هذا الطفل هو من يقترب مني ..

ويلمس شعري وقبيل وجهي.. هذا يثير اشمئزازي .. أتمنى

الموت عوضا عن هذا القرف ..

لا .. لا .. لن أرجع أبدا لأزوج «عبود»..

ليس بعد الآن..

أعادي طرق الباب الى الواقع الجاف..

.. نهرة؟؟

هوذا «علي» .. أترام علم بأمرى؟

تأملت وجهه الأبيض مليا .. تهيبا .. أن هناك تكشفية على

جيبه.. وغضبا مكبوتا في عينيه..

.. هل نمت؟

.. أنا؟ لم .. لم أقدر لم أتعود أنت تعرف..

دار في الحجرة يتأملها، توقفت أمام النظرة (٣) ، عدل من كمت

.. كان يريد أن يقول شيئا ما ..

.. طبعيا ، ستبقى هنا، رأى عمي أن مجيئك معنا كان بلا داع،

سنذهب لشراء الفضة والذهب لعروسة الجبل، التفت مناجيا

ميتسما واستطرد.

.. عروسة «عبود» الحبيب..!!

لم أحس بالغيظ هذه المرة ، لأن الحديث بأكمله لا يمت لي بهلة،

..ولماذا أتيت معكم إذن؟

..أرادوا أن يبعدوك عن مضايقات صويحاتك ربما جعلك هذا

تغيرين من رأيك!

..أغير من رأيي؟ هل سيمنع ذلك زواجي بأي حال؟ .. لا طبعيا ..

لكنك ستضايقن أمتا!

..أه؟؟

..أيضا .. أخبروني أنهم ينوون شراء أو استئجار بعض العبيد،

فعبيدنا لا يكونون لحفل العرس الكبير الذي يريده عمي لوحده

المدلل!

..عبيد؟ ألم تقولوا أن شراء العبيد محظور وأن من يتاجر بهم

نذل؟ ألم يقل أبوك هذا ووافقت؟؟

..وما شأنك أنت؟ اشغلي نفسك بفرحة عمرك.

والقي عبارته الأخيرة وهو يعزني خارجا.

.. طال انتظارك لفرحة عمرك! لا تخافي سيوحي أبي صاحب

النزل وخادمه بحراسك.

.. جئت للسجن إذن..

ولم يسمنني .. كأنه قد خرج.

«انهبوا أنتم الثلاثة الى الجحيم»..هذه عيشة لا تطاق .. حدود

أربعة في كل مكان، العيب .. العيب .. كرهت كل شيء عيب.. فما

من شيء تقبله المرأة هنا إلا أطلقوا عليه العيب .. تيا!

يجب أن أرحل سأرحل من هنا بأية طريقة، لم أعد أطيق العيش

هكذا .. ضاع عمري سدى.

قلبت الأمر في رأسي من كل الوجوه..

تطرا الأفكار ، مئات منها ، فاقطعتها واحدة تلو الأخرى بدأ الوقت

يضغط على رأسي معلنا النهاية ...

سبتدا ربما بعد قليل رحلة العودة للجليل..
تتالت صور الحياة المخيلة في ذهني ، تخيلت «عبداه» بشاربه
الخفيف وزغب لحيته المتناثر، قاومت التقيؤ عندما تخيلت أن
يفعل معي ما يفعله الزوج بامرأته.
يثبت رجولته الناشئة في أنا العجوز الراضخة؟
هذه مهزلة..
وما كان لـ «سالم» يصير لـ «عبداه»؟
وأنا متاع يتناقله جيل بعد جيل.
ماذا عني أنا ما أريد أنا؟
العييب .. العيب.
المرأة لا تقول ما تريد .. ذاك عيب..
أنا محصورة بالعييب .. ابنة الشيوخ ، محصورة بالعييب. مهزت
رأسي محاولة أن أصور صورة «عبداه» من رأسي هل أرشح
مرة أخرى لقومي .
هل أرفع رأسهم من جديد على حساب نفسي.
هل سادف بقية العمر القليل لأصلي الطيب ولكرامة شيوخي؟
الست .. قدوة لكل بنات الجليل..
ألا يجب علي أن أعلي من كلمة رجال العاطلة
على حصابي كما اعتدت؟
لا .. لا .. لا ..
أريد أن أعيش كما أريد أنا..
أريد أن أرحل .. أرحل إلى حيث تنكسر كل القيود .
تبعثرت كل أفكارني ، عجزت عن تنظيفها بمرور الوقت..
والوقت سيف هل أذهب لذلك الرجل من جديد؟
لكنه رفض تماما ما طلبته منه ، أهانني وردني خائبة..
ماذا أفعل والوقت يخنقني..
سيمدون الآن .. سيمضون نحو سجنني الآخر..
توترت أعصابي .. قبعيت عاجزة عن التفكير .. للممت ثيابي في
الصرة ونظرت إلى وجهي في المنظرة المعلقة على الجدار الطيني..
سأجن لو بقيت هكذا؟ لا أعرف إلى أين أرمي نفسي.
هل أتوسل للنوخذة؟
وكرامتي؟؟ لا .. لا ..
كان المغرب يجم على أنفاس العصر الراحل..
الوقت الآن يعلن موعد القرار الوحيد الذي سأخذه بنفسي ..
نعم..
سامضي .. وليعتبروني ما يشاؤون .
نعم لن أنحمل أبدا فكرة وجودي مع «عبود»
وليستطوني وليجملوني عارا مدى العمر.
فليهبوا مرة واحدة ذلا عشته منذ ولدت. فلتذهب كرامة
الشيوخ والعييب للزوال..
أمسكت بصرة ثيابي وترددت طويلا أمام الباب
ماذا لو أحبطت كل هذه الأفكار؟
ورفقت أمام ما هو الآن من زواجني بعبود..
مشكلة أكبر مسا وأصعب ..

هل سأعيش لوحدي دون تلك الحماية التي وفرها لي قومي؟
رجال العاطلة؟
فجأة دق الباب دقا خفيفا..
تأوتت مذعورة وخبات صرة ثيابي
لقد قضى الأمر.. ما هم قد عادوا..
سمعت مهمة قصيرة ثم صوت عمي الخشن..
«زهرة؟؟»
نعم، لقد قضى الأمر تماما
رأيت الباب ينفقش ووجه عمي المنفتح يقفز في الفراغ، يملأ
الحجرة الضيقة ويشغف الهواء النقي.
أمامي مرد جببار يثير الرعب بنظراته الصلبة التي لا تقبل
التقاعص..
«ألم تعرتي عمك يا «زهرة»..
«آه .. هذه الرقة الكاذبة التي ترسمها على وجهك وتبثها في
صوتك إنما هي ذئب خطر .. كم أشعر بالاحباط..»
«عبداه» «أبني يا «زهرة» .. بيتيم..
اقرب مني وريت على رأسي..
«وستكونين أنت بعثاة أمة.
«تماما يا عمي.. هوذا الكلام الذي تجيب به سرقة العواطف،
وقف قبالة المرأة ونظر إلى صورتي المنعكسة.
«حافضي عليه وإرشدني فالمرأة ملك أعقل وأرزن.
«ماذا بعد ليك تختصر الطريق»..
«عبداه» «طيب جدا لكنه خجول..
«الست أنت أباه؟ ومن يكون أنت أباه؟ يسخ تماما!!»
«ما بالك صامتة؟ خجل يا بنتي؟ نعم العروس وخاصة ابنة
الأصل والنسب لا تتكلم في حضرة رجال العاطلة.
«أشريت صمتي بكلام المعسول..
«تعرفين، «سالم» كان عافا ... أخطأنا بأن جعلناك تنتظرينه،
لكن أنت يا «زهرة» ستظلين ابنتي وغالبية علي، سيعزك «عبداه»
كثيرا ولن تندمي أبدا على قبولك له..
«قيلته أنا؟؟ ما أكثر تلاعيب بالحقيقة»..
«نذكركم كما كنت في بيت والديك .. أعدك يا ابنتي أنت بعثاة
ابنتي «مريم»..
«خادمة بناتك ، قلها، فما بإل يد حيلة بعد الآن. والرابح الأول
والآخر أنت «سعيد» أريم وأنا لعبداه والبقية تأتي.
والحق البيت لن يبعد أبدا عن كفيك»..
سلمني الصرة بكل أدب .. كان يجيد أفعال التهذيب..
لم يكن مضطرا لكل هذه التمثيلية المضحكة ، لكنه كان يبتز
العواطف يعلم كيف يشتري الطاعة ، مني ومن أهلي جميعهم.
يشتري الرضى والطاعة . بأقل الأثمان بطلو اللسان.
«هذا ذهب عرسك يا «زهرة» اشتريته لتصيري أجمل وأغني
عروس على الجبل بأسره. غوص وشمر (١) وبنجاري (٢)
وأيضا مصوغات فضة لرأسك وأذنيك المهم أن ترضي عنا يا
ابنتي هل أنت راضية عني يا «زهرة».

أحبست بقصر في داخلي وأنا أوميء تلقائيا كأن منظر الذهب اللامع كافيا لأي امرأة أخرى لتعلن الرضى والطاعة. الآن وهذه الرزمة بين يدي.

فقدت كل الأمل بالهرب من مصريي الأسود .. كل الأمل.

الآن .. سعود للجبل أحمل نعلش هروبي .. ونعش حريتي .. وجه «سالم» المضيق في الناكرة يزدد، في رأسي وضوحا واتساعا لا تجعلهم يستغلون ضعفك يا «زهرة» بإمكان الحرمة أن تكون الأقوى إذا شئت.

«أي أقوى الله يهديك يا «سالم» ! حتى لو أردت القوة.. تحاصرني موروثات كثيرة أقوى مني .. غرسوا في صدري كل الهوم .. كل الخوف والخضوع هذه أقوى من تسلطهم علي.. أقوى بكثير»

لماذا تركتني ؟ كنت تعلم أنهم وضعوني لك وبانتظار عونك كنت ستغفني من كل هذا العذاب وقتها كنا سنزحل معا حيث نعش كلانا بدون عذاب وتسلط، وسفري بناتنا وأولادنا بطريقة أخرى .. مرفوعي الرأس صبيانا وبناتنا. لكنت مضيت .. أثرت أن تهرب وحدك.

واليوم وقد تركتني وحدي لا يحق لك أن تتكلم عن القوة والكرامة!

«زهرة» ألم تسمعي ما قلته؟

.. ماذا ؟..

.. ضحك ضحكة مقضبة.

.. هل بذات بالسرحان يا ابنتي؟

.....

.. قلت الليلة سنيات هنا وغدا بعد صلاة الفجر سنقبل عائدين للجبل هل أنت راضية بهذا؟

.. راضية بكل شيء يا عمي .. الله يطول لنا عمرك!

في صدري انفعالات شتى.

إحباطات وغم وفير.. إني تمسعة وحظي مقطوع.



قطع الأذان تأملاتي كلها... لقد حضر وقت العشاء سريعا .

عصمت أنصت لكلمات الأذان علني استمد منه قوة تقودني للتفكير السليم هل أنت غاضب مني يا ربي؟

أترك غاضبا لتفعل بي كل هذا.. يا الله .. مهضومة.. ولكنني مظلومة يا الله .. مهضومة..

والعلم «أحمد» الذي قرأت على يديه الفتحة... كان يقول إنك تساعد المظلوم، الفقور... أعرف أنك تحبني... فلماذا تزج بي في كل هذا المصائب والهوم.

المعلم «أحمد بن مالك»؟

ماذا تذكرني به الآن؟

وبشجرة الغاف الكبيرة بجانب مزرعتنا. وأنا وجميع أبناء عمومتي وعماتي .. نقلي الشمس بغروب الشجرة الكثيفة، يعترينا الخوف من سطوة العلم كبير السن وزوجته الشمطاء، في أحضاننا جزء عم ... نتابع قراءة المعلم

بانتباه نخاف الخطأ لئلا ندقو طعم السوط اللاذع من جديد. أما «سالم» فكان أفضلنا، ترتيله مهيب وجميل .. ويحفظ بسهولة وإتقان .. لهذا لم يذق السوط .. بينما ضربت أنا على قدمي مئات المرات..

لكنني كنت أحب معلمي، أحب قراءة القرآن .. لم ألتزم من ضرب السوط من تعنيف المرأة الضمطاء .. كنت أحب ذلك المكان لذلك لم يبقوني طويلا تحت شجرة الغاف.

جاء أبي ليأخذني من وسط ذلك الجو المهيب.. قال إن أمي تحتاج من يساعدني في العجين.. وقال أيضا بأنني كبرت. لكن بنات عمي بذات العمر بقرن.. وكذلك بقي كل البنين.

ألم يأخذن توبيعتن ^(٥) ولغرت بهن نساء العالة لكن أمي لم تبال أو لعلها كانت تكبت القبط وتفرج عنه في ساعة أن لسمعتني حديدة الخبز الحارقة.. فصرخت مولولة.. ألم تمسك بيدي وتبقها فوق الحديدة المحترقة؟

ألم تتجاهل صراخي وتضبط علي؟

قالت إنني بذلك أعتمد على سخونة الحديد.. لكنها كانت تعبر عن غمها لأن «مريم» ختمت للمسح!

ولم أر المعلم «أحمد» بعدها.

إنما كنت أسكك المصنف وأقرأ ما استطع.. وياكمي عندما تعصي على كلمة أو كلمتان أو حتى سورة بأكملها .

هكذا .. أخذت دائما أقل من بنات أعمامي الأخريات كنت أقلهن حظا.

علمت فيما بعد أن لعمري بدا في كل ذلك.

لا أدري لماذا كان يكرهني أنا من بين كل البنات أتراه كان يرى الكرامية في عيني؟

وهذه الصرة..

وكل هذا الذهب بداخلها..؟

وتلك النقود التي نقدتها لأبي في غيابي؟

لقد اشتراقتني عمي والآن سيستعيدني بدون جدال طرق خفيف على الباب..

من تراه هذا الذي يدق علي ويخرجني من كل هذا الأسى ذهب الرجال للصلاة.. أتراه يكون خادم النزل؟

.. من ؟؟

لم أسمع ردا على سؤالتي فانتابني القلق.

.. من هناك ؟؟

.. اقتحي الباب..

كان الصوت الهامس مألوفاً.

أسرعت بلهفة غريبة وفتحت الباب... تعم... كان هو ..

.. ماذا تريد .. ألم تطردني وعلمت نفسك شهما..؟

أحبست بالفرح.. لقد راودني الأمل من جديد..

هذا الوجه الأسمر الجميل .. عتدي هنا .. ليقول شيئا يطيب من خاطري الحزين..

.. أريني الذهب..

هكذا بدون أية مقدمات.. كان يرتدي «فانيلة» بيضاء قصيرة

الأكام! أما إزاره المخطط فكان قصيرا يظهر جزءا من ساقيه السماويين الطويلتين.

.. ذهب من هنا ... سيأتي الرجال بعد قليل.

.. لا تخافي لم يبرني أحد .. كان المنزل خاليا إلا من ذاك الخادم الغالي على الباب!

زراعاه العاريتان في ضوء السراج الباهت بدتا سوداوين بلون القهوة قمرست نفسي خفية علي أحلم بالفرج ، لكنه كان هناك يتأمل الحجره بعين فاحصة.

.. هل أنت خائفة مني؟ ماذا بك ؟ تجمدت؟

.. ما الذي جعلك تغير رأيك .. هل أنت محتاج للنقود؟

.. نعم .. بحاجة ماسة للنقود.

.. مكلأ ؟ غيرت رأيك بين ليلة وضحاها؟! لا أصدق ما تقول التفت لي .. تأملني كعادته من قمة رأسي إلى أطراف قدمي تلكا في النظرة إلى عبر الرقع، تلكا كثيرا فأحسست بالدم يتفجر في عروقي دون سبب أميزه .. كان هذا الرجل يطلق في دون أن أدري اضطرابا ملموسا ، توترأ قبيحا يهزني تماما.

.. سأذهب إذن.. وصدقي ما شئت.

سار بخطوات بطيئة للباب، تسمرت مكاني دون أن أتحرك خلفه. كان حدي يهزني أنه يلعب معي لعبة قنرة ليليني.

توقف عند الباب قليلا وقال بصوت ضاحك .

.. يا ابنة الـ .. ماذا .. صرت تهمني ما أريد من يوم واحد لكنني أحتاج للمال حقا.

نعم صدق حدي.

هو يجري خلف المال كما سمعت عنه ، بإمكانني أن أشتريه ببضع بيسات حقيرة .. أشتري حريتي بنقودي.. بنقودي التي دفعت ثمنها ثلاثين سنة من عمري.

ما زال لا أصدق أنني ولأول مرة أنفرد بـرجل غريب في حجره ضيقة كهذه بل لا أصدق أنني أخطط بدخلي وبكامل وعيي لمغامرة هروب صفاء قد تنتهي بموتي ودفني في جانب مظلم من سفح الجبل.

.. ألم تعد تخاف من المشاكل من.. شيوخنا ؟

.. مركبي بحاجة ماسة للتصليح .. وغدا نرحل من هنا ولم نبع ما كنا نتوقعه لنصلح المركب.. من أجل المال.. سأدفع بعضا من راحتي ! ربما بعضا من أمني .

ابتعد من الباب، ودار دورة حول نفسه .

.. هل أنت متأكد من الخطوة التي ستعطينها؟ أعني الآن تسبيبي لي مشاكل الحزن والحزن وما إلى ذلك.

.. لا أعرف الحزن أو الحزن؟ لا شيء أحرص عليه أو أندم .

.. إلى أين تذهبين؟

.. ولبعاء حيث هي زوجة وسالم.

ابتسم..

.. رائحة ابن عمك الحبيب؟؟

.. ذاك لا يخصك فلا تتذكري علي ؟

هز كتفي وقال بصوت حاد:

.. نعم ما يهمني هو أن أرى مدى استدفعين لي ؟! أخرجت له بجدر صرة الذهب والفضة..

.. عسي أراد أن يتباهى أمامي بالطيبة فوضعها هنا بقربي .. اتسعت عيناه بشدة عندما وقع نظره على الذهب أمامه .

.. ويحك ، هذا أكثر مما تتعامله أي عروس!

.. هذا هو ثمن بقية السنوات الباقية من عمري يا هذا ..

.. اسمحي لي أنت تخامرين بحياة مرفهة .. كل هذا ولا تريدني ؟ تقضلين السفر وحيدة مشردة على كل هذا؟

بدا مترددا للحظة لكنني قلت له مؤكدة.

.. أريد الرحيل من هنا .. حياتي هنا لا تطاق.

.. أنت لا تعرفين ما هو السفر.. إنه ليس نعمة بأية حال. أثار حديثه غضبي.

.. هل جئت إلى هنا لتتصحنني ؟ لماذا طلبت رؤية الذهب إذن.

.. مهلا .. مهلا .. لا تطلقين شرارك علي ، إنما أردت أن أبتهك. أنت بنت مدللة ، «حرمة يعني» ، صعب عليك الذهاب وحك وسط الرجال .. إنما قصدت خيرا.

.. ألسنت بحاجة للمال فقط ؟ خذوه واصمت تماما !

ضحك فجأة :

.. الله يلعنك ! هل تريد من أن يسمعون فيقتلونا معا ،

.. أخافين ؟ إذن لم لك تلك المكابرة!!

تلفت كمن يخاف أن ينقض عليه عدو مترهب:

.. أذهب .. أذهب .. غيرت رأيي .. أذهب..

.....

.. ما بك تنظر لي ، جئت لترى الذهب وها أنت قد صرت ناصحا وطيبا وخائفا على مصلحتي.

.. أنا ناصح وخائف على مصلحتك أنت؟ إنما يهمني ألا تسببي لي مشاكل ووجع راس عموما .. يا امرأة أعطني هذا الذهب !

.. لا

.. حسنا نصفه !

.. ولا رائحتي .. هل تعتقدني مغفلة ؟ سمعتك تحذر كل الناس من أن يأمروا إليك.

.. أه

قالها بصوت ساخر.

.. قلت سمعت ؟ هل سألت عني كثيرا كما تحاولين الادعاء

.. لست محتاجة للسؤال عن لص مثلك! منك إنما سبقتك أخبارك. حرك رأسه دلالة التصرص، كانت جميع سكانها تند من سفوية روياء .

.. الله يسامحك ألسنت هنا لا تساعدك وأنقذك من مصيبة زواج محتوم .. الله يسامحك.

لم أتمالك نفسي من مسابرتي لكن الوقت كان يعطن عودة الرجال من الصلاة .

.. أذهب .. سأعطيك الذهب عندما تعود لتأخذني .. أذهب الآن. وقف برهة ساخرًا:

.. هل تأمنين نفسك مع لص مثلي يا بنت الشيوخ؟ هل علموك أن تصدقي كل رجل يعينك بأمانى برفاة؟

.. لا أظنك ستغدر بي

.. لم لا؟

له نظرة تخترق العظام ، وأصابع طويلة نحيفة في منتهى الكمال . كل حركة يتحركها ، كل سكتة .. هي بذاتها مختلفة عن حركات أي رجل آخر .. هذا الرجل يخيفني حقاً .. توقعت أن يكون منسوخة أي قارب على وجه الأرض .. له طابع أبوي ، طابع فاس ولكنه أبوي أما هذا .. فلا.. إن له طابعاً آخر.

.. لا ... لا تخافي ، «سالم» ابن عمك كان صديقا في اعتدت ألا أخون الأصدقاء .

.. وبقية أعوانك ؟؟

.. سأخبرهم أنك طلقت من زوجك ... وأنت ابنة خالتي ...و... ما رأيك بزيارة ابنة أبيك في زنجبار؟

.. ابنة أبي ؟؟ من هذه ؟ أختي يعني؟

.. امرأة أعرفها .. لا عليك .. لن يسألك وإن فعلوا لا ترد عليهم راودتني ضمكة فقلت له وبجسدي رعدة الخطر:

.. لماذا طلقتني من زوجي يا رجل؟

.. لأنه لا يوجد رجل يطبق امرأة تحب الهروب مثلك !

ثم تأمل نفسه في المرأة وعلى وجهه تعبير الحذر.

.. ابقي جاهزة والذهب معك .. سأمر عليك في وقت ما هذه الليلة.

.. وخرج مستللاً يهدوء ..

إني خائفة كثيراً ..

خائفة من نفسي كثيراً



كان «علي» ثكراً هذه المرة على غير عادته..

جلس في الغرفة يقربني يحكي لي وللمرة الأولى عن حزنه لفرأني.. كان شبه مؤكد أنه كان يسخر مني بطريقته الخاصة ، فتلك الذبلة المفارقة بالأسى ما هي إلا غشوة وإمية لمسحكه هذه ضاحجة .. الوقت يزحف زحفاً على أنفاسي..

لقد بدأت أحس بالذنب والخوف معاً..

إنه الشعور الذي توخيت طويلاً.. واليوم أجدني مسكونة به «وعلي» لا يفتأ يتحدث عما أشتراه من ملابس لعرسي..

ماذا لو كذب «المنوخدة» علي ؟ ماذا لو أنه تردد في لحظة قاتلة فتركتني للحد أسافر من جديد للمشوار الأخير من عمري..

أبعد الأمل كله يتردد؟ أبعد خلق كل هذه الجراة والخطوط... الشيطان برأسي يحدث بكل شيء..

لا أستطيع الآن التركيز في حديث «علي» أو السيطرة على حركات يدي المتوترة ... لا أستطيع إقشاف حركة عيني المتردة على الباب وعلى الكوة الصغيرة المظلة على الظلمة ..

.. ماذا بك ؟ هل أنت خائفة من شيء ؟

.. لعنة الله على من يثق بالحرمان أمانة أنت؟

.. لا ...

خرجت سريعة كالظلمة من فوهة بندقية..

لقد بدأت أفصح نفسي .. بدأت أثير الريبة في .. ماذا بي لا أقدر على السيطرة على نفسي ..

ماذا جرى لي بحق الله ... أترأه سيخذلني..

أترأه سيتركني ويدعني لقدري المحتوم..

أكاد أجن..

والليل يجم على الأنفاس معلنا سيادته..

تري لماذا قرر «علي» التحدث الآن فقط..؟

لماذا صمت كل تلك السنوات وتحدث معي الآن فقط؟

لماذا تكون كل الظروف .. كل الظروف ضدي دوماً.

.. هل تريدني أن أنام هنا؟ هل تخافين هذا المنزل؟

.. لا .. لا أبدا..

.. إنن ما بك؟

ليتك تتركني الآن قريباً سأبكي من فرط ارتباكك وترقبك ليترك تمضي يا «علي» .. إننسي لا أستطيع أن أتماسك أو أرسم مظهر زهرة القديمة .. إنني أنقص الآن.. أنقص توجسا وخوفاً. ترى لماذا تأخر لك القرصان البغيض، وأخيراً قرر «علي» الذهاب للنوم..

ربت على رأسي بقوة وتاملني كمن يشاهد عزيزاً سيموت قريباً ..

.. سنشتاق لك يا «زهرة»..

آه .. آه..

هوذا الشعور البغيض الذي لا أتمناه أبداً..

أين كانت كل هذي الكلمات الجميلة مخبأة كل تلك السنين

أين كانت عبارات المحبة الأخوية النابعة من القلب

ها هي قدماي الآن ترتجفان.. هل بدأت أتخاذل عن الخطوة الصعبة التي يتملكني ظهراً؟

لكن ...

ماذا ترأه سيصنع الشوق في؟

ماذا تراها ستصنع في عبارات المحبة تلك؟

سأتنزع «عبود» شئت أم أبيت ولتركن الأشواق لرف الذكري اليليد.. ماذا ترأني ساجني لو تضائلت..

بل إنني الآن مصممة أكثر من ذي قبل... فلنقتض يا «علي» من أمامي الآن وليأخذ النسيب طريقه.



لا أمل البتة

لقد مضت كل ساعات الليل الثمينة

لقد خدعت بوسوسة شيطان ماهر

وهذا المساء القادم سيمهل تغاريدي نعشي لبيت عمي المنتصر..

ها هي عيناخي تخبران شيئاً فشيئاً..

إنني مجنونة كبيرة..

وكل شيء الآن لا يستاهل العيش له



هل هي وكزة علي لا يقاطي الرجل نحو الجبل من جديد..

دعكت عيني لأتبين سحنة محدثي القاتمة في الظلام..

.. يا ربي !!

.. إياش.. إياش!

وأمسك علي فمي بيده الضخمة.

.. ألم أطلب منك انتظاري ؟ لماذا نمت؟

كان يتحدث بصوت خفيض جدا..
 لم أتمالك نفسي من ابتسام الفرح، لقد جاءني كما وعد ..
 - لقد تأخرت.. إنني فقدت الأمل تماما..
 - لا أخلف وعودا كثيرة بأحولة .. هيا هيا ... اجمعني أغراضك
 وسيري معي..
 - نخرج من هنا معا كيف؟؟
 - الخادم بالخارج مقيد ومكتم .. كمعه بعض رجالي .. لا أظنهم
 كشفوا عن أنفسهم أمامه أما صاحب المنزل فهو نائم في غرفته ..
 منعت نفسي من التوقف عن نيتي .. هؤلاء الرجال حفنة
 لصوص حقيقية .. هل أؤمن على نفسي وسط لصوص وقطاع
 طرق كما هؤلاء ..
 - هل أنت خائفة؟ لا مجال للتردد الآن كما قلت لك قبل الآن يا
 حلوة!
 - والرجال...؟؟
 - أه؟ شيوخك.. للرجال؟ إنهم في سبات عميق .. أطلقت عليهم
 قبل قليل .. هيا يا بنت الحلال.. خلصيني وتعال معي جرتي
 فجأة من ذراعي بأصابع من حديد..
 قطعنا الطريق إلى الخارج وأنا أحاول إسكات ضجيج قلبي
 المتعالي الذي كان يفصحني..
 - ماذا بك .. هل جيت؟
 - لا أريد .. الذهاب!!
 لعت عيناه بشراة لم أعلم كنهها .. ضغط على زردي بأظافره
 فأنمني..
 - لا مجال الآن للتخاذل .. إنني ورطمت نفسي من أكلك ستهبين
 معنا ورجلك فوق رأسك!
 - لا ... لا..
 توقعته سيضدن من يدي للخارج لكنه ترك ذراعي وسار قائلا
 ..
 - فلينهشك الموت .. ومالي أنا بك ما هو مصيرك غير ما كنت
 تخافين ... عبودية وزوج قاصر!
 ساعتها فقط ابتلعت خوئي ومضيت خلفه لا ألوي على شيء كان
 الظلام بلجيا مهيننا على السلوح والأزقة..
 سار بي في زقاق ضيق مربع وتبعته مجرة بعد ما أحسست
 أن لا شيء سيعيدني لتلك الغرفة..
 كان الزقاق طويلا محشوا بالحصى وعلب صفيح فارغة.. كنت
 أسير متعثرة فأرططم بعليبة صفيح سرعان ما تصدر صروتا
 عاليا فتتحرر تحفظ وغيت مرافقي..
 - امشي بهدوء يا ابنة الب..
 ويبتلع بقية مجلته ليرطم بلغة سرية مع نفسه آيات اللثائم
 وبلي ماذا فعلت؟
 وبلي إلى ماذا سيؤدي بي كل هذا الجنون؟
 أبعد أن بلغت الثلاثين جنتت؟ هل أنا الآن في كابوس مخيف هل
 لو فرصت نفسي لوجدتني بعد ، طفلة غريبة ؟
 ولكن القرص الأيقظني على الكابوس..
 والرجل أمامي في ضوء النجوم الشحيح يلتفت مرارا نحوي أه

.. ها قد وصلنا لنهاية المعمر..
 توقف الرجل أمامي وأشار لي بالتوقف..
 اختلس النظر يمتة ويسر.. كان الظلام صامتا اللهم إلا من
 صياحات ديك بعيدة..
 سار بخفة فتبعته وكلي خوف من أن يطل وجه أحد الرجال
 أمامي معلنا نهاية كل هذه المغامرة..
 لكن أي شيء من ذلك لم يحصل..
 كان الطريق خاليا من أي حركة.. وكنا نسير في الظلام تماما
 كاللصوص بداخلي خوف ولكن بالمقابل كنت أحس بالانتشاء
 والإثارة..
 سرنا طريقا طويلا سهلا.. ولم يعترضنا مخلوق.. بعدها بدأ
 رفيقي بإبطاء سيره..
 - سنصل بعد قليل ، إنهم ينظروننا في الموتر
 - وأنا؟
 - أنت ماذا؟
 وانتزعت فجأة عندما سمعت حركة بالجوار
 - ماذا بك؟ إنها قطة..
 - أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .. أعوذ بالله.. إنها جنية!!
 - جنية؟
 - نعم ... الجن يشون في الليل ويتخفون..
 - يتخفون بنبوب القطط؟
 - نبوب كل شيء حتى بتي آدم!
 - هل يمكن أن تكوني أنت مثلا جنية؟
 - هل تسخر مني؟ ألا تصدقني؟ إلى أين نحن ذاهبون؟
 - للسبح (٦)
 كانت كلمته تحمل شتى أنواع التهويل برغم قصرها..
 - يا ربي السبح هو مكان المغيبين والجن!
 - هل سيخطفنا الجن كما تعتقدن؟
 - ربما لماذا نذهب للسبح .. لماذا لا يأتي الموتر إلى هنا ؟
 - لكيلا يعرفوا أنك ذهبت معي فتتورط جميعنا!
 - من سيرانا؟ من سيفرف؟
 - الجن!
 واستغرق في ضحكة مججلة كرية أذابت كل حذرته القديم.

هو أمش

- ١ - جلية الفت : أي قطعة الأرض الصغيرة التي يزرع فيها الرسم.
- ٢ - المظرة - المرأة.
- ٣ - الغوص والشمر : زينة ذهبية المقدمة الرأس والجبين.
- ٤ - البلبجري : أساور.
- ٥ - التروبيجة : نقود يحمل عليها مكملة قراءة المصنف من الأطفال.
- ٦ - السبح : الأرض الخالية، الصحراء.
- ٧ - المليون : بشر يفتطمع الجن فيصيحون مسلوبي الإرادة (خرافة محلية).



فهم مخفية ما يلتجئ بالقمر والشمس والأمور العلنية



هذا النص التراثي الذي يتحدث عن العلوم الفلكية واثارها الأرضية على البشر والكنائس بين ما هو أرضي وسماوي، هو اختيار من كتاب (مخطوط) بالغ الأهمية، عنوانه.

كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية.

والكتاب في ستة مجلدات من اشتغالات علماء عُمان في القرن الحادي عشر الهجري، مؤلفه العلامة الكبير، عمر بن مسعود بن ساعد المنذري، وهو أحد أبرز علماء الطب والفلك والتريبيات في زمانه، وله إضافة إلى هذا المؤلف كتب ورسائل أخرى في الفقه والأدب والطب. وقد توفي سنة ١١٦٠هـ. وفيما يلي باين من هذا المخطوط.

باب فيما يختص بالقمر والشمس والأمور الفلكية: اعلم ان الكواكب كلها تفرغ جواهرها في القمر، والقمر يفرغها في الماء ومن الماء ينقسم في الجواهر كلها والقمر هو الخازن لما في العلو والسفل وينقل من الأعلى الى الأسفل، والقمر أشبه الكواكب بأمور الدنيا ولشدة مشابهته بها صار دليلا على جميع الأمور. واحفظ حال القمر فان صحته صحة كل شيء وفساده فساد كل شيء ودلالة القمر على جميع الأمور عامية على الأجساد خاصية لمشابهته إياها في الانصراف، والقمر بمنزلة الجسد في تمازجه بمنزلة القوى الظاهرة والقمر يدفع تدبيره الى أول من يمازجه وينقل حاله الى حاله ويكون ذلك النجم قابل تدبيره. وذهب القمر الى كل كوكب يقوي ما يدل عليه ذلك الكوكب. وانصراف القمر عن كل كوكب يضعف ما يدل عليه ذلك الكوكب. وإذا كان القمر زايدا في النور واتصل بالمريخ أو ذهب إليه فهو أجود ما يكون. وإذا كان القمر ناقصا في النور واتصل بزحل فهو أردى ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور وانصرف عن زحل واتصل بالمريخ فهو أردى ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور وإذا كان ناقصا في النور وانصرف عن المريخ واتصل بزحل فهو أردى ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور واتصل بالزهرة أو ذهب إليها واتصل بالزهرة أو ذهب إليها فهو أجود ما يكون. وإذا كان ناقصا في النور واتصل بالمشتري أو ذهب إليه فهو أجود ما يكون. وإذا لم تتفق معانجلك القمر لكوكبين فاطلب معانجته لكوكب ثابت في مزاجهما. والقمر إذا كان ناقصا في النور وانصرف عن الزهرة واتصل بالمشتري فهو أجود ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور وانصرف عن المشتري واتصل بالزهرة فهو أجود ما يكون. وإذا لم يكن القمر معانجا لمن يريده فاجعله معانجا لثانيه يدل على ما يدل عليه ذلك الكوكب. والقمر إذا كان خالي السير لا يتصل بأحد من السيارة فهو متحير منقطع بطال. وذهب القمر الى الكوكب يدل على ما يكون ويرجي فان كان السعد فخير وان كان النحوس فشر. وانصراف القمر عن الكوكب يدل على ما كان ومضي فان كان عن السعد فخير وان كان عن النحوس فشر. والقمر إذا كان في أوتاد السعد والنحوس يتصل بها في الاوتاد فانه يحلل الشدة وينجيح منها. والقمر إذا كان منحوسا ساقط من الطالع فالزروعات بلا ايقاع وان كان من الاوتاد واقعها بالبدن. وإذا كان القمر مسعودا في وتزداد في قوة البدن وان كان ساقطا من الطالع أحدث الفشل وخير اتصال القمر ان يكون زايدا في النور واتصل بمن هو في جلب الشمس وخير اتصال القمر ان يكون ناقصا في النور واتصل

الصورة: غسة فتحي العربي - ليبيا.

بمن هو في جلبه وشر اتصال القمر ان يكون ناقصا في النور واتصل بمن هو في جلب الشمس وموضع القمر في المواليد هو الجزء الطالع عند مسقط النطفة وموضع القمر عند المسقط هو الجزء الطالع عند الولادة والقمر اذا انصبب في عقدة الاجتماع واتصل بكوكب صاعد دل على ما يدل عليه ذلك الكوكب بحسب موضعه في البروج والبيوت، والقمر اذا انصبب من عقدة الاجتماع واتصل بكوكب هابط دل على ما يدل عليه ذلك الكوكب بحسب موضعه من البروج والبيوت، وإذا نقل القمر نوره من الأعلى الى الأسفل فليس يجيد في سائر الأعمال وللكبار أجود. وإذا انفسد القمر في برج فاحذر أن يحدث شيئا في جوهر ذلك البرج وطبيعته. وإذا انفسد القمر وصلح الدليل دل على بلوى يجدها نعمة مشكورة. والقمر اذا كان معه المشتري ضعف أمر الدواء المسهل وقصر عمله. وإذا كان في برج مائي قوي الدواء المسهل وان كان في برج أرضي ضعف. والقمر يحدث في العضو المنسوب الى موضعه وطوبى وبعوثة فاحذر ان لا يصيبه جرح والقمر اذا دفع من فوق الأرض الى تحتها فانه يقوي فعل الدواء المسهل، وإذا دفع من تحت الأرض الى فوقها فانه يقوي فعل دواء القيء. والقمر اذا كان في برج ثابت مودع للشمس ثبت ما يبتدأ به من الأمور. وإذا كان القمر في برج متقلب ساقط من الشمس تغير ما يبتدأ به من الأمور. والقمر اذا كان في برج فيه سعد أو في أوتاد ووقع عليه كانت سهلة. وإذا كان في برج فيه نحس أو في أوتاده ووقع عليه كانت صعبة. والقمر اذا كان مسعودا فجميع ما يبتدأ به وهو من أدلة ذلك البرج يتم في سهولة. والقمر اذا انفصل من عقدة الاجتماع وانصرف عن كوكب علوي واتصل بكوكب سفلي صاعدا في أبعاد بعده كان جيدا للحروب والعمر اذا انفصل من عقدة الاجتماع وانصرف عن كوكب سفلي واتصل بكوكب علوي صاعدا في رأس أوجه كان رديا للمجاهدة والقمر اذا انفصل من عقدة الاجتماع وانصرف عن كوكب سفلي هابط في حضيفه واتصل بكوكب علوي كان رديا للمجاهدة وإذا اتفق اثنان عشريه القمر مع نحس فكلما يبدأ به من طبيعة ذلك السعد ينتقض ويصعب. وإذا كان القمر في أوتاد الشمس أو في أقطاع الطالع فاجتنب من كل عمل والقمر اذا انفسد من التحسين جميعا حدث الشر في الأمور وفساد القمر إذا كان في المريخ فان الشر يذهب سريعا. وفساد القمر إذا كان في زحل فان الشر يبقى وتطول مدته. وصلاح القمر إذا كان في المشتري فان الخير يثبت وتطول مدته. وصلاح القمر إذا كان من الزهرة فان الخير يزول سريعا. وعند كينونة القمر في زوايا التربع أو التثمين أو ضعف ذلك يكون التغيير يدل من في الحرائن وإذا كان صاحب حده مقبلا دل على طبيعة المسؤول عنه. والقمر اذا كان في بالداو هبوطا دل على الكرامة فيما يظهر والقمر اذا كان في بيته أو شرفه دل على طبيعة

والنفس فيما يظهر. والقمر إذا كان منحوسا فكل ما في ذلك اليوم يحدث يكون منحوسا. والقمر إذا اتصل بالخنوس أقسد جميع ما يدل عليه ذلك النحس. والقمر إذا اتصل بالسعود أصح جميع ما يدل عليه ذلك السعد، وموضع الشيء دليل على زمان الشيء المتوقع بحسب طبيعة البرج والبيت. والقمر إذا كان في أوتاد الخنوس كان المولود شريفا فاسقا. والقمر إذا كان في أوتاد السعود كان المولود خيرا آمينا. وإذا سقط القمر عن عطارد كان المولود جامعا قليل العقل. وإذا كان القمر متشاكلا لعطارد وهو نقي في المتاحس كان المولود عاقلا أربيا. ومشاكلة القمر لكل كوكب تجعل المولود متحركا فيما يدل على ذلك الكوكب. ومشاكلة القمر للمشتري تدل على أنه يكون صالحا متدينا. ومشاكلة القمر للزهرة تدل على أنه يكون طربا مبرورا ومشاكلة القمر لزحل تدل على أنه يكون صابرا متثباتا.

ومشاكلة القمر للمريخ تدل على أنه يكون ظالما مستظلا. ومشاكلة القمر لعطارد تدل على أنه يكون مميذا مندبرا. ومشاكلة القمر للشمس تدل على أنه يكون سائسا مهيبا. والقمر إذا شاكله كوكب يجعل المولود متحركا خفيا. والقمر إذا شاكله كوكب قوي كان المولود متقيما عارفا. والقمر إذا شاكله كوكب ضعيف كان المولود كدودا عسولا. والقمر إذا قارن المشتري وكان مستعليا عليه كان المولود متقدما في الخيرات رئيسا منكورا. والقمر إذا قارن الزهرة وكان الزهرة مستعلية عليه كان المولود طلق الوجه هيبا متخلقا. والقمر إذا قارن زحل وكان مستعليا عليه كان المولود ذاهيا متقدما في الرأي مذكورا بالثبات. والقمر إذا قارن المريخ وكان المريخ مستعليا عليه كان المولود شريفا فاسقا مذكورا بالغضب والطيش. وإذا اتفق القمر في الخلط مع زحل والشمس مع المريخ كان المولود رئيسا متقدما مقبول القول. والقمر إذا انصرف عن العقدة واتصل بكوكب شرقي في العاشر في درجة شرفه دل على الملك. والقمر إذا كان بالليل في أول المنطقة أو في أعلاها كان المولود ملكا. والشمس إذا كانت منحوسة في السنة تدل على موت ملك فيعرف ذلك من الكوكب بنحس معها في الاقليم والبرج الذي هو فيه. وإذا كانت للشمس في النور والشمس يطرهان نورهما عليها من المعادات كان في ذلك فساد العالم. والشمس إذا نظرت الى المريخ من حظوظه دلت على التشريف بسبب الجهاد والمقاتلة. والشمس إذا صارت نحسا وسقطت عن السعد دلت على الدخلة البردية. وكون الشمس في العاشر في برج ذكر مع زحل يدل على قوة البدن والبطش الشديد. وتسمير درجة القمر للانصراف الإنسانية ودرجة الشمس للخطوة من السلطان. وإذا كانت الشمس في شرقها في دقيقة العاشر دلت على الملك. وإذا كانت الشمس في جزء الطالع وصاحب الطالع متخير فإن المولود يرتفع ويثرف. والشمس إذا فسدت دلت على السقوط في السعادة.

وكون الشمس في درجة الرابع والثامن مع نحس علامة ردية. وإذا جاوزت الشمس الشرف وانحسها زحل كانت مضرة وفسادا. وإذا انتهت الشمس في تحويل الملك الى درجة هبوطه وكانت في العاشر مع زحل دلت على زوال الدولة. ومقارنة القمر لزحل في درجة الغارب دليل الشقاء. ونحوسة الشمس مع الحمل والمشتري دليله على هلاك ملك بابل. ونحوسة الشمس مع الجدي وعطارد دليل على هلاك ملك الهند. ونحوسة الشمس مع الأسد والمريخ دليل على هلاك ملك الترك. وإذا فسدت الشمس مع الميزان والمشتري دل على هلاك ملك الروم. والشمس إذا كانت في العاشر مسعوده دار على الملك والعدل وحسن السياسة. والشمس إذا استعلت عليها النحس أقسد الزمان وضعف السلطان. وإذا اجتمع مع الشمس كوكبان فسد أحدهما نحو المشرق والآخر نحو المغرب في زمن واحد دل على حدوث الأمور المختلفة. وإذا انفسد القمر مع الزهرة في البرج الهوائية دل على فساد الجو وغف يكون فيه هلاك النبات والحيوان. وإذا انفسد القمر مع الزهرة في البرج المائية دل على الضر من جهة الماء والأمطار. ومقارنة الشمس للمريخ في مباديء الزمان تدل على حدوث حروب وقتال حين تصير القسمة الى المريخ. وإذا نظرت الشمس عند تحويل العالم الى التصيين وهما في فرجهما هدت قتال بين أهل المشرق والمغرب. وإذا كان القمر مستقبلا للمشتري في الموضع المحرق والنحس ان يطرهان نورهما عليه دل على مضرة ومريض في العالم. وإذا قارن القمر كوكبا في الطول والعرض حدثت أحداث على جوهر ذلك الكوكب وموضعه من البرج والبيت. والقمر يشهد للشمس بالمال والشمس تشهد للقمر بالأعداء والقمر وزحل يشهد أحدهما للآخر بالنساء ويشهد القمر لزحل بالعداوة والموت والوارث ويشهد زحل للقمر بالأمراض والخصومة والعدم. والقمر يشهد للمشتري بالمرض والسفر. والمشتري يشهد للقمر بالمولد والموت. والقمر يشهد للمريخ بالسلطان والولد. والمريخ يشهد للقمر بالأسفار والآباء والقمر والزهرة يشهد أحدهما للآخر بالسلطان ويشهد القمر للزهرة والآباء والزهرة للقمر بالأخوة. والقمر يشهد لعطارد بالأخوة والأعداء وعطارد يشهد للقمر بالمال والرجاء. والشمس وزحل كل واحد منهما يشهد لصاحبه بالنساء والخصومة. وتشهد الشمس لزحل بالأمراض والموت والحبس ويشهد زحل للشمس بالهروب والموت والوارث. والشمس تشهد للمشتري بالموت والولد والوارث والمشتري يشهد للشمس بالمرض والعيوب. والشمس والمريخ كل واحد منهما يشهد لصاحبه بالسفر وتشهد الشمس للمريخ بالآباء والرؤيا ويشهد للمريخ للشمس بالولد والسلطان. والشمس تشهد للزهرة بالسلطان والأخوة والزهرة تشهد للشمس بالآباء والرجاء. والشمس

تتعدد لطارد بالمال والرجاء، وعطارد يشهد للشمس بالآخرة والاعاءة، وسهم القمر هو الموضع الذي يبعد عن الطالع كبعد القمر من الشمس بالنهار وكبعد الشمس من القمر بالليل، وسهم الشمس هو الموضع الذي يبعد من الطالع كبعد جزء وسط السماء من الشمس بالنهار وهو الموضع الذي يبعد من انقارب كبعد جزء الشمس من الشمس من وسط السماء، وإذا حلت الشمس برجاً فامارة ذلك البرج بحسب حاله وموضعه تأثيرات واقعة قبل انتقالها، والقمر إذا ملك السنة وكان ملتصقا بالمریخ أو بالزهره كثرت الأمطار والثلوج، وإذا نظرت الشمس إلى التحسين وسقط عنها السعدان فإنه يفسد المرض ويكثر الموت وإذا كانت الشمس جنوبية والقمر ينظر إلى الزهرة يكثر مشهد من المريخ دل على لطمر والشمس إذا جاءت التين وكانت في وتد من أوتاد كيوان دل على الرجعة، والقمر إذا كان في تحويل سنة العالم في وسط السماء دل على كثرة الغيوم، وإذا كان القمر غربيا في العاشر ونظر إليه عطارد من العمل دل على قساد الغلات والرياح الحارة، ليلى وتهاوي سفلي وعلوي صغير وكبير سريع وطبيعي، والنحوس جنسان عامي وخاضعي فالعامي زحل وبهرام والخاصي من يقسم النثر، وثبات أمر العالم وحسن حاله متعلق بقوة السعدين وتوليتهما وضعف التحسين وإبطالهما، والنحوس تثبت طبيعة الخير وتكسر طبيعة الشر، والنحوس تثبت طبيعة الشر وتكسر طبيعة الخير، إذا عاوتن الزهرة المشتري في الدلالة كان الخير طعيما خيرا، وإذا عاون المشتري الزهرة في الدلالة دل على الخير المحمود الذي يرافق فيه امر العاقبة، وإذا عاون المريخ زحل في الدلالة كان الشر والزا عاون زحل المريخ في الدلالة كان الشر تفكرا وحيلة وعلّة والزهرة تكسر شر المريخ وتدفعه والمريخ يكسر خير الزهرة ويدفعه، والمشتري يكسر شر زحل ويدفعه وزحل يكسر خير المشتري ويدفعه، والزهرة ليست تتعدى في دفع شر زحل إلا بنظر من المشتري، والمريخ لا يقدر على دفع خير المشتري إلا بنظر من زحل، وقد يكون ضرر المريخ بالنهار وفي البروج المذكورة أشد، ويكون خير الزهرة بالليل وفي البروج المؤنثة اعظم، ويكون خير المشتري بالنهار وفي البروج المذكورة اعظم، ونظر النحوس من البروج المخصصة يدل على الشر المؤلم، ونظر السعدون من البروج يدل على الخير المثلث، والنثر الذي خير حدوثه سريعا وما إذا حدث قل لبئه هما من دلالة المريخ، والنثر الذي يكون حدوثه بطيئا وما إذا حدث طال لبئه هما من دلالة زحل، والخير الذي يكون حدوثه سريعا وما إذا حدث قل لبئهما من دلالة الزهرة، والخير الذي يكون حدوثه بطيئا وما إذا حدث طال لبئهما من دلالة المشتري، وكل فساد يكون من دلالة السعدون فذلك يكون ناشئا، أو عرضي، يدخل عليهما وكل صلاح يكون من دلالة

السعود لحدوث الخير وتهوين الشر وإذا جاوز النحس الكوكب بفرحة تامة أدخل الروعات بالإنقياع. وإذا كانت السعود مريحة السير قوية والنحوس بطيئة السير ضعيفة كان علامة للخير. وإذا كانت السعود بطيئة السير ضعيفة والنحوس سريعة السير قوية كان علامة الشر. والنحس الأصلي إذا وافق مزاج العلة والسعد الأصلي إذا خالفه كان أجود. والنحس الأصلي إذا خالف مزاج العلة والسعد الأصلي إذا وافقه كان أرى. والسعد إذا كان مشرقا وله فراغ فإن العمل يكون جيدا ثابتا فيه يسرة. والنحس إذا كان مغربا غريبا كان العمل رديا منتقصا فيه عسرة والسعد في المقام الثاني يعطي الخير الجزيل والنحس في المقام الأول يعطي الشر العظيم. والنحس إذا كان الدليل وكان دافعا فإنه خير من أن يكون قابلا. والسعد إذا كان الدليل وكان قابلا خير من أن يكون دافعا. ومن جودة الأدلة أن تكون السعود مقبلة والنحوس مديرة ساقطة عن الأوتاد ومن رداءة الأدلة أن تكون النحوس طالعة والسعود غاربة. ومن رداءة الأدلة أن تكون النحوس مقبلة في الأوتاد والسعود مديرة ساقطة عن الأوتاد ومن جودة الأدلة أن تكون السعود سليمة من الآفات والنحوس مفسودة ومن رداءة الأدلة أن تكون النحوس سليمة من الآفات والسعود مفسودة. ومن جودة الأدلة أن تكون السعود ناظرة إلى موضع الدلالة والنحوس ساقطة عنها. ومن رداءة الأدلة أن تكون النحوس ناظرة إلى موضع الدلالة والسعود ساقطة عنها. ومن جودة الأدلة أن تكون السعود متناظرة في حظوظ السعود. ومن رداءة الأدلة أن تكون السعود متناظرة في حظوظ النحوس. وأعظم ما يكون بلية للنحس إذا كان قاهرا للكوكب الذي ينحسه. وأعظم ما يكون راحة السعد إذا كان قاهرا للكوكب الذي يسعده. وقران السعدين يجعل المولود متقدما في الأمور صالح الحال عظم الهمة. وإذا نظرت السعود إلى درجة القطع وكان في الثامن سعد فإنه يدفع سوء الميعة واستعلاء السعود يدل على الصحة والأمن وبغيره واستعلاء النحوس يدل على الشر والخوف والفساد. وإذا نزلت السعود مواضع الخوف جاءت بالمكان من ذوي السلامة. وإذا نزلت النحوس مواضع الخوف لحق المكان من جوراة المعروفين بالثعدي. وإذا نزلت النحوس مواضع الخير لحق البر والاحسان من ذوي الجور والشر. وإذا نزلت السعود مواضع الخير أصاب الاحسان من الأخيار والمعروفين بالفضل. والسعد إن كان في شر فيها في جزء الطالع دل على الملك والجلالة. وقران السعدين في جزء العاشر أو الطالع ورب الطالع يقبلهما دل على الملك. وقران النحسين في طالع السنة يضر بالثاني كلبهم وفي السابغ يضر بالسبيل ويجرد الأعداء ويقوهم. وقران النحسين إذا كان ساقطا دل على فساد أمور الأغنياء والأموال. وقران السعدين في طالع

السنة ينفع الناس كلهم وفي الثاني يكسبون ويستغفون وعلى هذا قفس. وإذا هبط النحسان وصعد السعدان دل على الخير والسعد في العالم وإذا هبط السعدان وصعد النحسان دل على حدوث الشر والفساد في العالم وقران السعدين والقمر مع الزهرة بالعرض يدل على المسرة ومصالحة وطيب عيشهم. وقران النحسين والقمر مع زحل بالعرض يدل على كثرة الجبل مقلعة الرحمة والغلاء والمرض. وقران النحسين والقمر مع المريخ بالعرض يدل على الظلم والتقلب والمنازعات. والنحوس إذا كانت النحوس في الأوتاد والادلاء ينظر بعضها إلى بعض الأمن التصادفات المولود يكون مسقاما فاسد الطبيعة. والسعود إذا كانت في الأوتاد والادلاء ينظر بعضها إلى بعض من اللامية فإن المولود يكون صحيحا صالح الطبيعة. ونظر السعود إلى كل قسم من الأربعة يزيد في الخير وينقص من الشر. ونظر النحوس إلى كل قسم من الأربعة يزيد في الشر وينقص من الخير. وإذا كانت النحوس تمسك السعود في ميلاد الملوك فاحكم بشر يحدث في مملكتهم وفي زمان ملكهم. وإذا كانت التولية ردية من النحوس فإنه يسر على صاحبها اقتناء المال. والنحوس إذا كانت في منادى الأزمان في بروج ملوكية فإنه يقع الضرر في الأشراف. والسعود إذا كانت في مبادي الأزمان في بروج ملوكية فإن الأشراف والعظماء يصيبون الخير وإذا كانت السنة في تدبير أحد النحسين فإنه يكثر الشر والمكروه سيما إن كان راجعا. وإذا كانت السنة في تدبير السعدين فإنه يكثر غير المعروف سيما إن كان مستقيما. والسعد إذا كان ملتبسا بنحس فإن خيره يقل ويضعف. والنحس إذا صار ملتبسا بسعد فإن شره يهون ويقضي. إذا استولى السعد على الزامجة وكان غريبا في مكانه ولم ينظر إليه نحس دل على إصابة الخير من حيث لا يرجى. وإذا استولى النحس على الزامجة وكان غريبا في مكانه ولم ينظر إليه سعد دل على إصابة الشر من حيث لا يرجى.

باب ما يختص بالكواكب المخيرة

زحل والمشتري إذا كانا صاعدين قوس في وسط السماء مرتبين يدل على الملك العظيم وقران زحل والمشتري يعبر الأزمنة في السنين. ويدل على أمور الأنبياء ومعتبري الدول وعند انتقالها يحدث الاختلاف من جوهر إلى جوهر. وإذا كان في جزء الاجتماع دل على الجور الشديد والحروب وفساد الأسياخ. وقرانتهما في شرق الممر يطلب دليله من البروج والأقسام والنواحي. وقرانهما في شرقي الممر من أي منطقة واحدة ومن دليل الاقليم والزمان والميلاد. وإذا كان قران زحل والمشتري في الطول والمريخ يقارن المشتري في العرض حدث في الدنيا انقلاب بالسيف. وإذا اقترنا وكان

المشترى مستعليا خرج القوامون بالقلمط وظهر الخير في الدنيا. وإذا اقترنا وكان زحل مستعليا ظهر الجور والفساد في العالم وذهب الخصب والحق والراحة. وإذا اقترنا في برج منقلب تغيرت السنون والأمور وصارت أشياءه مذمومة وإذا اقترنا في برج ذي جسدتين تفرقت الأشياء وصار الشيء الواحد شيئين أو أكثر وإذا اقترنا في العاشر ظهرت علامات وأثار على صورة البرج وصاحبه وصاحب حده. وإذا اقترنا والقمر مع أحدهما في العرض فإن القوة للنبي بجامعه القمر. ومده ما بين القران وبين أعظم ما يكون فيه يكون بقدر ما بين طالع سنة القران وموسم القران. وفي القران الأصغر يكون تقصيل القران الأعظم. وقران الزهرة وعطارد يدل على أن المولود يكون مقبول القول لا يرد عليه. وملايعة الزهرة للمريخ وترتيبهما يدل على السعادة والبقاء. وملايعة الزهرة للمشتري وترتيبهما يدل على البقاء والغنى. إشراف المشتري على الزهرة في مبادي الزمان يدل على عمارة البلاد. والزهرة إذا اشرقت على المشتري في مبدأ الزمان من الناس وطب عيشهم. وإذا أصاب الناس ملكا وكان لملك مرتباً بقواه. ملايما لأصل المولد ثبت عليه وتمكن منه. وإذا أصاب الإنسان خير والقمر متصل بالقاسم السعد الذي قسم ذلك الخير أو يصاحب السنة السعد وهما في كليهما وحيزهما ثبت عليه ذلك وإذا كان عطارد في أوتاد زحل والمريخ كان المولود خريفاً فاسداً. وإذا صمم عطارد في بيته عند الميلاد فإن المولود طيعه الملوك ولا تعصيه. وقران الزهرة والمريخ في حظوظ الزهرة يدل على أن المولود يكون وروفاً من النساء ونزى منهن ما يريده. والمشتري وعطارد إذا اتفقا دل على فهم المولود وصحة روحه. وإذا انصرف عطارد عن المشتري واتصل بنحس كان المولود قليل العقل فاسداً. والزهرة تكسب للمولود في العصور الذي لبرجه التخاذل. وإذا كانت مسعودة دل على نظافة المولود وإذا كانت منصوسة دل على وسفه. وإذا كان عطارد في أحد برجيه زحل أعطى المولود جودة الفهم والفكر في الأصول وإذا كان عطارد في أحد برجيه المريخ أعطى المولود جودة اليد أو السعة وإذا تبدل مكان الزهرة والمشتري في موليدين انتفع كل واحد منهما بصاحبه وإذا تبدل مكان زحل والمريخ في موليدين استعز كل واحد منهما بصاحبه وإذا سقط عطارد عن القمر وسقطا من الطالع وكان في الودت بالنهار زحل وبالليل المريخ دل على الصرع. وإذا سقط عطارد والقمر وسقط الطالع وكان في الودت بالنهار المريخ وبالليل زحل دل على الجنون لاسيما أن كان الودت السرطان والسنبلة والحوث. وتفریق المريخ والزهرة يعين على التذكير وتربيتهما يعين على التفتيت وزحل يعين الوسخ وعطارد يعين على الانهماك في الشهوة. تبدل مكان المشتري والمريخ في مولدي الرجل والمرأة يدل على

أن أكثر مجامعتهم يكون على ما تطلقه الملة وانفراد المريخ بالولاية في غير نظر المشتري في مولدي الرجل والمرأة يدل على أن أكثر مجامعتهم تكون على خلاف ما تطلقه الملة. وإذا كان المريخ مع رأس الغول ولم ينظر درجة سعد دل على أن المولود يضرب عنقه. وزحل وبهرام إذا تناظرا مع الجوزاء أو الجدي دل على أن المولود تقطع يده ورجلاه وإذا كان المريخ مع رأس الغول وصاحب النوبة في أوتاد المريخ وليس في الثامن سعد كان المولود يضرب عنقه. والمريخ إذا قران صاحب الطالع في الأسد وليس له حظ في الطالع وليس في الثامن سعد فإن المولود يحترق. وإذا كان زحل في وسط السماء وصاحب النوبة يقابله والرابع برج يابس وليس في الثامن سعد مات المولود رسماً. وإذا كان زحل في وسط السماء وصاحب النوبة يقابله والرابع برج على صوت الناس وليس في الثامن سعد مات المولود خنقاً أو تهمت العصي والزهرة إذا جاسدت زحل في السابعة كان المولود وسخ الجامعة. وعطارد والزهرة والمريخ يدلان على أخلاق المولود ومناعته. ومن أدلة طول العمر أن تكون الأوتاد قائمة والبروج مستوية الطلوع ثابتة بالطلع من الكواكب صحيحة الطباع غير منحوسة. ومن أدلة طول العمر أن تكون أرباب البيوت جيدة الأماكئ تقيّة والكواكب تلقى شعاعها بالاستواء إلى الحدود وسير رب السنة فعتى ما لقي سعد أو بلغ إلى حد سعد أصاب المولود في ذلك الوقت خيراً. وسير رب السنة فعتى ما لقي نحساً أو بلغ إلى حد نحس أصاب المولود في ذلك الوقت شراً. وإذا كان زحل في وسط السماء وصاحب النوبة يقابله من برج مائي وليس في الثامن سعد غرق المولود. وإذا جمع المشتري أنوار الكواكب كلها دل على الرفعة والسعادة له. وإذا طلع المريخ عند الميلاد لغروب صاحب النوبة فإن المولود يعادي الملوك. وإذا كانت الأوتاد منقطة والنحسان موتدين زحل بطيه والمريخ سريع دل على السفر. وكوكب الاقليم وبرجه وصاحب الثامن إذا فسد دلت على السقوط والسعادة. وإذا كان دليل الملوك نحوساً في الغارب دل على السقوط في الرفعة. والبرج والكوكب اللذان دلا بحالهما على دولة القوم إذا صار على ضد تلك الحالة يدلان على زوال دولتهم. وتعرف أموز العالم من تدبير كوكب الاقليم ومن هو في رباطه وحدود تركيبيه العامي ويعرف استيلاء الامم وغلبيتهم من قوة تجمعهم في تحويل سنة العالم. وإذا استولى على السنة كوكب الاقليم وصاحب طالع الملك قان الملك إذا قصد الاقليم في تلك السنة استعل عليه. وإذا كان دليل العالم والمدير عليه كوكب الاقليم فإن ملكه يكون أقوى وأجود حالا.

ملاحظات من الروعة

حلمي سالم*

النهار المختل

تبلى به واحتر الأرض،
دنياك دنيا الردى والفجاءة*

وليس من ريب في أن اللحظة الشعرية قد تحركت قليلا - بفعل الأجيال والقيارات الجديدة - عن متناول أصابع ممعد عفيفي مطر، لكن الحقيقة الثابتة - مع ذلك - أن لمطر دورا في جفر مسار شاق للتجريب والتجديد في الحركة الشعرية المصرية (حتى وإن حاصرته المؤسسات مؤسسة السلطة، ومؤسسة المعارضة). وهذا ما كان - ولا زال - يدفعني دائما إلى أن اهتف به كلما لقيته وبجملته: «احتمل غمة البرمكيين».

لا يقتصر دور مطر على الرياضة الشعرية الإبداعية - بل إنه ظل متواكبا مع كل جديد وتجديد. وهو ما قصد إليه الناقد إبراهيم فتحي حينما وصف مطر بأنه شاعر «عابر للأجيال»، لأنه يقف مع كل جيل وتجربة جديدة في القلب.

كما أنه كان يدفعنا - بالكلام والفعل - إلى الاجترار والاجترام والمغامرة. فلست أنسى له أبدا جملته الشهيرة (حينما كان الحوار يستخدم حول الشعر والالتزام ودور الفن في الواقع الاجتماعي، وما إلى ذلك من قضايا)، كانت جملته الحاسمة لنا: «الشعر ملزم لا ملغزم». بالطبع، أنت تستطيع أن تأخذ على شعر مطر بعض التقليدية، وبعض الفرق في اللغة الكلاسيكية المهجورة، وبعض الرناتبة الموسيقية، لكنك في الوقت نفسه لابد أن تبلغ ذروة المتعة حينما تجد في شعره ذلك التمدد الفني في التقنيات الفنية والتشكيلية الجمالية وذلك الحرص الشديد على الرصد الشعري للمراتب القرية المصرية وأساطيرها وتراثها المكتوب والشفاهي، مع تسجيل عادات الفلاحة المصرية وطقوسها. ولعل إشارته المبكرة عن رغيث الشعر والمسمم المر - التي مرت بنا - قد تطورت فنيا وفكريا، لتصل في «فاصلة إيقاعات الغزل» إلى درجة عالية من الجمال والتمكن، في استدعائه البديع لمجاصيل القرية: «وكانت في فجاج الروح قافلة

احتمل غمة البرمكيين

احتقلت الأوساط الأدبية المصرية - مؤخرا - ببلوغ الضاحك الكبير محمد عفيفي مطر عامه الستين. وقد أصدر مطر، حتى الآن، ١٢ ديوانا شعريا هي: يتحدث الطمي، ورسوم على قشرة الليل، الجوع والقمر، من دفتر الصمت، كتاب الأرض والدم، شهادة البكاء في زمن الضحك، ملامح من الوجه الأنابوليقي، النهر ليس الأفتنة، أنت وأحدها وهي أعضاؤك أنتثر، رباعية الفرح، إيقاعات فاصلة النمل، احتفاليات المومياء المتوحشة، مجرمة البدايات.

غير هذه الدواوين جميعا حقق عفيفي مطر موقعه المميز على الخريطة الشعرية المصرية والعربية، باعتباره واحدا من رواد التجريب والتجديد في القصيدة العربية المعاصرة. والغريب أن نظرة فاحصة لشعر مطر كله تنفي نفيًا قاطعا التهمة الشهيرة التي ألصقها به نقاد كثيرون: الانحزال عن هموم الناس، والاستغراق في غموض متعال على آلام الجمرع. ففي الوقت الذي كان فيه كثير من القاصدين غارقة في هموم الذات المفرطة، كان مطر يقول:

«أبي ضم فضلة العبادة

على متكيه أغزليين فاهتر تابوت قلبي
ونادى:

خذ السمسم المر،

هذا رغيث الشعر تبلى به لقمة لقمة

كي تلوق الدماء التي أشربتها السنايل

تلوق به طعم لحمي الذي كان يشويه صهده

* كاتب من مصر.

ومن أدق هذه النقاط رأى المؤلف في تأملات المفكر الفرنسي بوديار، حيث: وجدت هذه التأملات ضالتها المنشودة في الجنة التي تحققت في أمريكا الشمالية، في الأرض التي لا حضارة لها، وحيث «تتاح الفرصة لكل ما راود أحلام أوروبا لكي يتحقق على أرض الواقع»، فالأستاذ الجامعي الأجنبي عاشق المظاهر قد انبهر منذ اللحظة الأولى بالغانية الأمريكية.

أما فريدريك جيفسن، فهو يصف ما بعد الحداثة بأنها «هيئة ثقافية» أو نتيجة مرتبطة على رد فعل تجاه الحداثة، وعلى تحول حاسم من الاحتكار إلى الرأسمالية متعددة الجنسيات، وهذا التوسع الكبير في السوق العالمية وما صاحبه من تطورات في وسائل الإعلام الإلكترونية اخترق جوانب الوجود الإنساني ومستوياته، مما أدى - في رأي جيفسن - إلى ظهور عالم شهدت أحواله تغيرات اجتماعية ونفسية مكثفة وعميقة.

وفي مجتمع الصورة الذي يراه بلا أعماق انصمت الفوارق والاختلافات، فلم تعد الأشياء تعزى إلى عمليات الإنتاج البشري. فصاح المضمون العاطفي وضاع والهدف أو للساحة التقدي.

المنفى نفسه يؤكد ستيفارت هال حينما يصف ما بعد الحداثة بأنها الطريقة التي يحلم العالم فيها بأن يكون أمريكياً. فقد تحولت أمريكا بالفعل إلى مكان أو مصنع يؤزل إليه لا وعي العالم حسدا لما تركز فيه من وفرة في التحديث والتطور والحرية التي تنبأ بها «الغريبيون الصغار»، ولكن ببينما كان العالم يحلم بأمريكا كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد الحداثة.

وسبعة أخوة ماتوا صغاراً
والتميمة فوق صدرى سبعة من حب ما
حصدت يد الأعمام والأخوال:
جوهر حنطة، خرز من البرسيم،
والرز المنشر، كهرمان العنبر، بؤبؤ
حبة سوداء، والذرة الرفيعة، و
والنجاح السمس المثير.

حقاً، تضرب يدك في تربة هذا الشعر، فتخرج بطين القرية، ومواريث السلف، وفجعية اللحظة الحاضرة: نسج منقل متشابك من خرافة القرى وعملها، ومن ثقافة السابقين وإنهزامهم، ومن رؤى شاهد دفع ثمن الشهادة مرات:

مرة يتهميش إسهامه الكبير، ومرة يقدم وضعه على «موجة» من موجات الأيديولوجيات السيارة، ويمينا ويسارا، ومرات كثيرة باتباعه عن مكانته التي يستحق كأحد رموز الكتابة المتقدمة في الشعر العربي الحديث.

لهذا كله، قلت له في يوم الاحتفال ببلوغه الستين، في أثليبيه القاهرة: يا شاعرنا، أنت بنا، ونحن بك. أنت في قلوبنا فاجعلنا في قلبك. واحتمل غمة البرمكين، والبرمكيون كثير: في الدولة في المؤسسات، في الشارع، في الشعر.

السكة الحمراء خطاه رزق الله

عبدالله رزق الله

من عسَّان إلى القاهرة، تطالعنا نفس هذه العلاقة التشكيكية بالشعر، في معارض الفنان المصري الكبير عدلي رزق الله. وقد بلغت العلاقة بين الرسم والشعر عند رزق الله حداً عميقاً جعل الفنان يطبع - مع معرضه الأخير - كتاباً كاملاً يحتوي على قصائد الشعراء المصريين الذين كتبوا فيه ولوحاته تصومها شعرية أو شبه شعرية. وكان الكتاب بعنوان «كل هذا الشعر».

وعلاقة رزق الله - في مفاصله - قديمة، بدأت حين اقترح الفنان التشكيلي المصري الكبير حامد عبد الله - في أول معارض عدلي بباريس عام ١٩٧٥ - على الشاعر الكبير أحمد عبدالمعطي حجازي أن يكتب مقدمة المعرض، ففاجأهم حجازي بقصيدة، ثم ترجمها عنه المفكر الجزائري الأصل جمال الدين بن شيخ، وحينما عاد رزق الله إلى مصر، ومع معارضة المتواليات كل عام، التف حوله شباب الشعراء، ومع الأيام صارت هناك مجموعة من القصائد التي تكون بحق ديواناً شعرياً كاملاً:

يقول حجازي في قصيدته:

«قطرتان من الصبح،
في قطرتين من الظل،

»إن مفهومي «الحداثة» وما «بعد الحداثة»، يشكلان أشد القضايا إلحاحاً في أدب القرن العشرين وثقافته، ويدور حولهما جدل واسع، مما يبرز الحاجة إلى دليل موثق يلقي الضوء على هذا الموضوع الصعب.

هكذا بدأ المترجم تصديره لهذا الكتاب القيم. الكتاب هو «الحداثة وما بعد الحداثة»، إعداد وتقديم بيتر بروكر، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور. مساند عن منشورات المجمع الثقافي - أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة. في مقدمته اضافية يقدم بيتر بروكر عرضاً طويلاً لمراع الفكار وجدل الرؤى بين المفكرين والنقاد فيما يتصل بتطور وتعارض التيارات الحداثية وما بعد الحداثية في الأدب والفن المعاصرين.

ويولي بروكر - في عرضه - عناية واضحة لبعض النقاط اللازمة في هذه الغاية المتشابهة. من هذه النقاط ملاحظته النكية حول أن كلا من الحداثة وما بعد الحداثة تم تفسيرهما وفقاً للمثل الجمالية الفكرية والأيديولوجية الغربية. ومنها أن النصف الأول من الستينات قد شهد عدداً من النقاد والمعلقين يتحدثون عن ضرورة تقبل طاقات الثقافة الجماهيرية العامة قبولاً إيجابياً وعن جماليات فن السوق والأحداث والنظم العشوائي للشعر، وعن الأدب الشعبي الأمريكي وحلوله محل مبادئ الحداثة النাসكة، وعن الهيجية الدائمة للذة والشهوات.

في فطرة من ندى
قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون غدا
فأجرح السطح إن غدا مفعم
ولسوف يسيل الدم.

وقد اعتاد الروائي الكبير إدوار الخراط أن يقدم كتابه تأويلية أدبية للوحات علي، مع كل معرض جديد يقيميه الفنان. وفي «تأويل أوله» الذي تضمنه كتاب «كل هذا الشعر» يقول الخراط: «تدق جدران قلبي التي ضربت نطاقا حول سماء بيضاء لا أفق لها، شفافيتها عميقة البياض محارية، جفت عنها آباء من البحار العتيقة. ذيل الطائوس هو أيضا شعلة قوقعة وهلامية السمكة الحمراء هي شفاء زرقاء بنفسجية تفرق في ابتسامة الموت شبقا. أما علاقتي أنا بلوحات علي رزق الله فقديمية هي أيضا - ودائمة. وعلى الرغم من أنني لم أفرد قصيدة كاملة عن فنه، إلا أن لوحات رزق الله وملاحم عالمه هي خيط أساسي دائم في قصائدي، يخفي ويبين، يدور ويحيي، لكنه في كل حال يشكل خيطا من خيوط النسيج الذي أحاوله في الشعر. كمثال: ستجد ظل عالم علي رزق الله يأتي بين السطور هكذا: «لم يستطع أن يطلق الكلمة المسودة على حافة المائدة، لأن مثل هذه الكلمات مشبوهة في حالة الشعراء، فأكتفي بالإشارة إلى جمال الوجه ساعة إنكسارها، ثم دعاهما إلى عبور النقاط السود باستدارة خفيفة، تجعل الأذى في الخلف، قبل أن يداري أرتباك في الحديث عن علاقة المائيات بالعصر».

الصادق عبد اللروح

«الأطفال والشعراء والطلبة أصحاب روح واحدة هكذا تحدث رسول حمزاتوف (٧٢ سنة) شاعر داغستان الذي مر بالقاهرة مؤخرا في زيارة قصيرة، بدعوة من منظمة التضامن الآسيوي الأفريقي، حيث انعقد لقاء جميع ضمه مع نخبة من الأدباء والشعراء المصريين، قدم الدكتور مراد غالب (السفير المصري السابق في موسكو، والرئيس الحالي لمنظمة التضامن الآسيوي الأفريقي).

تحدث حمزاتوف عن أله العميق بسبب ما يحدث في بلاده من مذابح وانقسامات وحروب. وقال إنه لا يؤيد للنل الشعبي الداغستاني الذي يقول: إن صديقا واحدا قسيما خير من أصمقاه عديدين جدد. لأن الصديق الحق - قديما كان أم جديدا - هو الخير كل الخير. وأوضح أن لقاءه بالأصمقاء من الشعراء العرب والمصريين هو «عيد وطني الروح، فالشعراء أعلم من كل الأطفال الضعيفة.

وكان من المصادفات الطيبة أن مجلة «أدب ونقد القاهرة» قدمت قبل مجيئ رسول بإيام - ملقا خاسا عن حمزاتوف يحتوي على مختارات من شعره، من إعداد وتقديم الكاتب والمترجم طلعت الشايب وقد صمد الشايب ملف بكلمات حمزاتوف في كتابه «الهام» داغستان بلدي»:

«يخرج المسافر في سفر، فمأذ يحمل معه؟ خمرا يحمل. لكن يا ضيفي العزيز لن نتأخر في إكرامك ولن نحتاج إلى ما تحمل الجبلية ستخزين لك خيزرا، والجبلية سيقدم لك خمرا.

يخرج المسافر في سفر، فمأذا يحمل معه؟ خنجرا مشحونا يحمل. لكن يا ضيفي العزيز، في الجبال مستقم لك فروس الإكرام. وإذا كان العدو لا يقلل عنك، فالجبلية عنده خنجر وهو سيحملك.

يخرج المسافر في سفر، فمأذا يحمل معه؟ أغنية يحمل! لكن يا ضيفي العزيز: الأغاني الدهشة لا حصر لها عندنا في الجبال، لكن لا بأس، أحمل معك أغنيك، فحملها ليس بالثقل،.

ويوضح لنا المترجم أن حمزاتوف ولد في بيت شاعر، في بلاد تنقسم شعرا، فوالده حمزة ثاء، كان يكتب بالعربية والروسية واللاتينية، وهو الذي عرف أبنة أن من عنده لغة يوسع أن يبين بيتا ويحرق حقلا ويصنع سيفا أو مزمرا يعزف عليه. كان لحمزاتوف رأي واضح أثناء البروستوكا إن قال: إن البروستوكا باتت تعني للكثيرين مهنة لا طبيعة حياة. يقول حمزاتوف، يصح الانساني الرفيع:

«رغم أنني لست زهرة الخلود، ولست أنت زهرة التفلسف، فسقطنا في يوم ما، يستاني أبيض اسمه النهار، ويستاني أسود اسمه الليل. ورغم أنك لست قمحا، ولست أنا شعرا، فسجصدنا دونما شلفة، حصاد أبيض اسمه النهار، وحصاد أسود اسمه الليل.

ورغم أنك لست غزالا، ولست أنا وعلا، فلن يستطيع كبح شهوة الصيد، صياد أبيض اسمه النهار، وصياد أسود اسمه الليل.

هل يقتني أثرنا صياد أبيض، أم يقتلنا صياد أسود؟

ولكن... ربما أخطأنا الأول.

واهترت نراع الثأنياء.

الفارة الشعرية

«الفارة الشعرية» وصفتي بالبريد، وهي نشرة شعرية صغيرة تصدرها مجموعة من شباب الشعراء بالغرب. مكتوبة بخط اليد، ومصورة على طريقة «الماسر» الشهيرة.

العددان الأول والثاني - للثان وصلاني - يوضحان أن مصدري النشرة هم الشعراء: سعد سرحان ويا سين عدنان ورشيد نيسي. ويحتوي كل عدد منهما على مقدمة (شبه افتتاحية)، ثم مجموعة من القصائد الجيدة لمصريين ومجاليينهم من شباب الشعراء. اتخذ العدد الأول له شعارا يقول «الشعر مسودة شاسعة

كان هذا تعريفاً مبسّطاً بـ «الغارة الشعرية»، التي تطلب من قارئها - كما تفعل المنشورات السرية - أن يصور منها نسخة على الأقل ويعمرها بغيره من القراء.

ويمكن أن نسوق الخواطر الموجزة التالية على هذه الغارة الجميلة. ١- من الواضح أن ظاهرة مجلات «الماسرة المصورة» ونشرات الفوتوكوبي التي ازدهرت في مصر عبر السبعينات، قد بدأت تنتشر في بعض البلاد العربية. فلما نستطيع، ونحن ننصف الغارة الشعرية، إلا أن نستعيد في الذاكرة مجلات «إضاءة ٧٧»، «كتابات»، «قاف نو»، «أفاق»، «الكتابة الأخرى»، «الكتابة السوداء»، «الجراد» وغيره. بل إننا لابد أن نستعيد «رصف ٨١» في بيروت، «و«كلمات» في البحرين، و«إسراف» في المغرب.

وبالطبع فإننا ننظر إلى الغارة الشعرية، في هذا السياق: المستقل، الذاتي، الحاد، المختلف، بما يشتمل عليه هذا السياق من دلالات اجتماعية وثقافية وجمالية.

ب- الواقع أن ظهور «الغارة الشعرية»، وقبلها «إسراف» في المغرب، يدل أعمق الدلالة على أن ثمة تجربة جديدة تتخلق في الحياة الشعرية المغربية. متواصلة مع مثيلاتها في مصر ولبنان والعراق والأردن والإمارات وغيرها من بلدان عربية، وهي إذ تتواصل مع قريناتها، فإنما تواصل في نفس الوقت السعي الذي تتجاهده القصيدة العربية التقليدية في السنوات الأخيرة.

ج- إن اللهجة العامية والقاسية، التي تبرز في بياناتهم خاصة، يمكن أن تكون علامة صهيبة مفرجة إذا اعتبرناها سمة من سمات جملة البدايات وغيان الروح، وانفجار القرية من عوامل القضي في حياتنا العربية، الاجتماعية والسياسية والشعرية، وهي عوامل تجل عن العصر، فتحيه حب إلى هؤلاء المغريرين



«الجراد» هو اسم المجلة المستقلة التي صدر في القاهرة - مؤخرًا - عددها الثالث. وكان العددان الأول والثاني، قد صدر، في العامين اللذين (فهني غير مودبة، تصدر حسب التساميل) بإشراف الشاعر المصري (السبعيني، حسب تصنيف النقاد على الطريقة القدينية)، المقيم بأمريكا منذ ست سنوات: أحمد طه. ويمكن، في البدء، أن نرصد بعض الفروق الشكلية - التي لا تخلو من دلالة - التي يختلف بها هذا العدد عن سابقه. فقد اختفى من العدد العديد التتويج عن أن أحمد طه هو المشرّف على الإصدار. هذه المرة وهناك هيئة تحرير جماعية تضم: كريم دروزة ومحمد متولي ومحمد شندي وماهر صبري. وهناك ثبت بأسماء جميع المشاركين في العدد: شعراء وقصاصين ورسامين كاريكاتير ومتحرّمين. كما رفع الشاعر الذي كان يصف «الجراد» في العديدين السابقين بأنها «للشعر المصري الجديد»، وحلت محله إشارة إلى أن هذا العدد «للشعر والفنن الأخرى». وأخيراً: فقد خلا العدد الجديد

للحياة، كما تضمن ما يمكن أن نسميه «بيان» الغارة الشعرية. وقد جاء هذا البيان على هيئة «بلاغات» قصيرة حادة اللهجة جارحة ونظراً لأهمية هذه البلاغات، ساورد هنا بعضها، كأمثلة

بلاغ (١): نستطيع الزعم أن الغارة الأولى قد توقفت في صلة الرحم الشعري وإمداده بما يكفي من ماء الخصوبة وطلائع الخضرة التي بين أيديكم وأمام أعينكم. إذ تؤكد زماناً ناك فإنها في الوقت نفسه تكذب أخبار العقم التي يروجها ساعة الشؤم في مغاراتهم التي تجافئها شمس الشعر، وهي إرشاعات لم تكن أبداً بالمضاء اللازم لوصولها حادة.

بلاغ رقم (٤): أما الذين ولوا الأديار، فقد كنا شديدي الرافة بهم، لقد أطلقنا ذلهم على بعد فراسخ من العطش الكبير تاركين مخيلاتهم الجرداء عرضة للسراب الزلال.

بلاغ (٥): بالنسبة «للبناء العائلات» في المقاطعات الشعرية والضياع المحروسة، حيث يرتع الوردية جيلا بعد جيل، الذين يملكون من صفحات الجراد ما يكفي لتدثر جفيل من الديبة القطبية، والذين إذا ما سطوا أو تشاءبوا أو تمخطوا، فإنهم يختارون لفلطهم تلك عنواناً لثقا بـ «قصيدة النثر» التي بدرت عنهم هؤلاء ننصحهم بعدم التورط في غاراتنا، وفقاً بهم من تعنيف آباء صارمين قد يتهمونهم بمرافقة الأشرار، وربما هدموه بالحرمان من الميراث.

بلاغ (٦): «الغارة الشعرية»، إنها ليست سوى هذه الشتلات من القصاص، ونوزعها بالقطاس على اصص منذورة لها. إنها هذا الجسر نمره صوب أشباه لنا في الضوء والأتين، فنجد أنفسنا هناك في انتظارنا منذ أول الخطو.

هني إذن قصائد تنتقي فراها تماماً مثلما تنتقي عاشقة وردة أو فستاناً، وربما كانت تفرس أنفاسها عليهم، لكنها يقينا تستجير بهم من زجاج السيارات الذي كانت ستنتهي إلى تلميعه لو أنها عبرت إليهم عن طريق جريدة لا يحترقها حتى نادل من الدرجة العاشرة. اتخذ العدد الثاني من «الغارة الشعرية» شعباراً يقول:

«الغارة تشنها الحياة على ضرائها العبوسات». أما ما يشبه الافتتاحية فقد أجابت على سؤال «لماذا الغارة الشعرية» بقولها: «إنها هذا الهجوم الأعزل الذي نشنه على أصدقائنا من ذوي القامات الجديرة بظلالها: أولئك يخرفون كريستال القلب مع كل قصيدة، أولئك يفقدون على الشعر أشهى فواكه العمر. أولئك يثرون الكلمات في وجه العالم مثلما يرحم تل كريم سفوحه المغفرة بقرات غيره».

وما يحتاج إلى شعراء العالم من ورق لكتابة قصائدهم أقل بكثير مما يحتاج إلى جنرال واحد في حالة حرب أو توجس. وما تتطلبه من ورق كل الدواوين الشعرية الصادرة في مختلف أقطار العالم لا يكفي الجنرال إياه، وأعوابه العبوسين، لتدبيج بلاغاتهم الجبهة عن انتصارات يكذبها الذباب».

«الغارة الشعرية: اختلاس بريء من ميزانية الموت».

من الكمبة الهائلة من الشتائم التي وجهها العدبان السابقان - سواء في الافتتاحيات أو في المقالات - إلى الحياة الشعرية العربية الصرية الحديثة، وخاصة: الرواد الكبار من ناجية، وشعراء السبعينات (حسب التصنيف العقد المؤذي أيام)، المصريين بالذات، من ناحية ثانية.

سقروا في مقدمة هذا العدد: «مجلة تدعي الجراء، مجلة تدعي القدرة على تحطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة». يزعم المشاركون فيها أنهم لا يمثلون أية مذاهب أو تيارات سياسية، وأنهم يصيدون عن أنفسهم، كالجراد تماما. ياكلون يابس الشعر، ليفرزوا أخضر غير مستساغ من ذوي الذوق التقليدي. لهؤلاء الواقفين على الأطلال نقول: «هل لواقف يبيكي على طلل درس، ما (دره)». هكذا في الأصل - لو كان جليسا.

لن نتوقف - بالطبع - عند الخطأ الذي ورد في المقتبس الشعري، الذي يقول صحيحه «ما ضره لو كان جليسا». وهو الخطأ الذي يشي بأن كاتبه المقدم لم يقرأوا البيت الشعري القديم في نصه الأصلي، بل همس اعتمادا على السماع والنقل الشفاهي ولعل ذلك يدلنا على أخطار العلاقة العدوانية التي يمارسها مصدر «الجراد» مع التراث الشعري العربي. وهي عدوانية لا تخلو من «هفوية» تدفع أصحابها إلى الاستشهاد بالشعر القديم إننا كان يزايد رفض الأطلال والتهكم على القديم، حتى لو كان «النهفيون» لم يقرأوا الاثنين: القديم المتكسر، والجديد الساخر من القديم.

على أية حال، «ربما كان في الأمر خطأ طبعيا ولهذا لن نتوقف عنده كثيرا لكي نستطيع أن نحسي هذه الروح الوثابة التي تقف وراء هذا السعي الحار، الطامح للتجديد والتغيير، لاختراق مناطق بكر لم تصلها من قبل أقدام الشعراء. ولكي نستطيع أن نضع تحت أعين هؤلاء الشباب المتخطف الموهوب بعض الأسئلة الجادة، التي تدعوهم - وتدعو أنفسهم معهم - إلى التامل الصحي للناسخ فيها:

1- هل يمكن حقاً وتحطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة؟ أغلب الظن أننا نقع في «طوباوية» مثالية، جديدة، إذا مارسنا التغيير أو التجديد بكل هذه «الإطلاقية» الفاطعة في الهمد، ونحن الذين رفضنا هذه «الإطلاقية» الفاطعة في البناء والنظام والقياس. ب- ألا نستطيع أن نعتبر أن «رفض المذاهب السياسية أو التيارات الفكرية» هو نفسه لون آخر من «المهوية» والتحرز؟ اليس رفض «الأيديولوجية» بهذا الشكل الجاهد، العمي، هو نفسه «أيديولوجية» وأطوار؟ و«مذهب»؟

ج- كيف نفقد علنا من «التشورية» للدمرة التي ينطوي عليها اسم «الجراد»؟ فالجراد، في الواقع، يلبثهم يابس الزرع وأخضره جميعا والخشية أن ينسحب هذا الفعل «الجرادي الخرابي» على الشعر، كل الشعر، بأبصره، فلا نتكمن من التقريب بين «أخضر الشعر» للسابق (الذي يتوجب علينا الحفاظ عليه وإدراك قيمته في سبابة، ونعمله وتجاوزته في أن)، وبين «يابس الشعر»، للبيت الذي انتهت مدة فعليته وصلاحيته (الذي يتوجب علينا أن ننظف أرضنا الخصبية منه، بإطلاق الجراد عليه، وتطهير الذاكرة من ديدانه الغفنة).

لنستكمل بعض فقرات المقدمة، لنقرأ هذه الفكرة الهامة: «نحن مجلة تعبر عن آراء أدباء شبان، لا يقصدون اكتساب شهرة أو

اغتنام مال من ورائها. وإنما يبتغون عرض حالات متدفقة شعوريا قد نسميها شعرا وسميها الآخرون نثرا، واليبض الآخر ترجمة، في عصر ضاقت فيه الفروقات بين الفنون المختلفة، واختلطت أفرع المعرفة بعضها ببعض.

هذا، بحق، فكرة مامة، لأنها تثير قضية الأنواع الأدبية وما شهدته من تدخل شديد في المراحل الأخيرة من تطورها، وهو التداخل الذي أسماه إدوار خراط «الكتابة عبر النوعية». لكن هذه الفكرة الهامة، على صحتها وراحتها، لا تظلو من مخاطر، تدفعنا إلى تشذيب فوضاها ببعض التحفظات الأولية، المطروحة لل حوار والانصاع والتعديل.

من المؤكد أن الحياة الحالية تتدخل في شتى المجالات الطبقات الاجتماعية، والنظريات الفكرية الكبرى الاتصالات، الوظائف الطبيعية والبيولوجية والفيزيائية. والفنون ليست - بالطبع - بعيدة عن هذه التطورات، بل ربما كانت الفنون واحدا من أسباب هذه التطورات نفسها.

على أن ذلك لا ينبغي أن يحرفنا عن إدراك أننا سنظل في حاجة إلى وسائل إجرائية تميز لنا الحدود - لو كانت حدودا ضيقة خفيفة - بين الفنون وبعضها البعض، لأسباب عديدة:

فهذا التمييز سياسم - من جهة - في سعي المبدع لتطوير نوعه الذي يبدع فيه، من ضوء تاريخي هذا النوع، وسياق تطوره وإدراك شروطه الكيفية المختلفة. كما أن هذا التمييز - من جهة ثانية - سياسم نقاد هذا النوع أو ذلك في استبيان ملامح جماله ومظاهر تفرده ومواطن إضافاته الخلافة فضلا عن أن هذا التمييز - من جهة أخيرة - سيعين المتلقي على الاستمتاع بالنوع الذي يتلقاه، حينما يقرئه - أو يقرأه - بالأنواع الأخرى وبظلاله في مجال، ويمد يد استفاضة من فن آخر، ضمن المناخ الأساسي لكل فن. هكذا: ينبغي أن نفرق بين الدخول والتشوش.

ومع الاعتراف المبدئي بتداخل الحياة والفنون، فإن احتياجنا لتنا ضرورة التمايزات الخصوصية - ضمن الوحدة الكلية متناسجة - يظل احتياجا عُلما، حتى لا يكون هذا التداخل (أو الانسجام، إن شئت السدة في حالنا هناك) سائرا ملونا جذبا يداري العجز وقلّة القدرة وخضم الموهبة، عند بعض المستبشرين إلى الإبداع، زورا وبهتانا. لهذا، نعرض جميعا القدرة على التقريب بين التداخل الصحي الغني، وبين التشوش الهلامي، والتفريق بين القفز على الأنواع الأدبية، وبين القفز على أضمحال الطاقة المنطقية الحرة. أما تحية الجراءة عند هؤلاء الشباب الطراز، فهي واجبة من قبل ومن بعد. هذه المراجعة التي تتبدى في هذه الفقرة الطرية من مقدمتهم الموجزة:

قد تكون مخيفين في ظننا بأن هذه اللجة سوف توزع أو تقرأ أو تشتري، إلا أننا كليتنا مجدا أننا حاولنا إيصال أفكارنا ومشاعرنا للناس، ويكفي قرامنا التمساع تعباً أنهم تكلّفوا عناء التطلع في هذه اللجة، إن محاولة تصفحها وروية ماذا يمكن وراء هذا الاسم العجيب وهذا الشعار الأغرب: جراءة تركب على دراجة بخارية!.

ملصق خضيرة
الدكاية الجديدة



عبر تسيابين: محمد خضير يغرق من مراكبه الذهبية علي عبدالأمير *

ويسوغ الشطوح الرمزي مآلا للحقيقة المقيدة، ويسبق المطلق المجرد فيه الملموس المقرب؛ أوليست الفواجسج جهة للفردايس؟ فالمدن المصاصرة تلفظ أهلها وتزحف الى الصحراء، وتستجير بزمانها وترحل الى مبتدأها، والكتابة تنحرف عن سكتها وتطارد اشاراتها معناها، والمخيلة منكسرة، والمؤلف طريد، وحيد، محاصر، حيران، غريب..

القصص هنا في مجموعة «رؤيا خريف» تتحدث عن الوقائع بوصفها رؤى، هناك دائما رؤى، لا أحداث، ومن هذه الرؤى يمكن للكاتب أن يعيد تشكيل مدياتها كما يريد من دون أن يقطع عنها محصولاتها وإشاراتها الواقعية فتبدو وكأنها تخفق بجناح الفن وترحل الى آفاقه الخلاقة، في الوقت ذاته فهي تأخذ من الواقع بؤرا تشغل تلك الرؤى وتدفع بها. الشخوص والأفكار والنسيج كله يبدو في القصص وكأنه يطلع من (ميثولوجيات) المكان، ثم تمضي الحكاية وبكل أزمانها الى منطقة متخيلة، منطقة تعيد بناء ما تهدم وتحيل واقعا الدمى والمتخشي الى نوع من الماثورات التي لا بد من إقامة علامات لها في المدينة، أبراج، عمارات، شكل جديد للمدينة ومن خلالها يمكن قراءة تاريخ الوقائع المربعة التي تجسدت على أرضها. الكاتب هنا مسكون بيقين المكان وتحوله الى نقطة ارتكاز جديدة للمعرفة، للعالم الحضارية، للحكمة، بل ان العالم المتغيرة دائما يفترها وهي تطابق ذلك اليقين. يقين خروج المكان من شطفه وبؤس علاماته الى الاندراج الطبيعي في البناء وتقويم الأثر وإصلاح ما تهدم. محمد خضير يحيل الرموز التاريخية والأحداث الماضية الى علامات ذهنية وبسلاسة نجدها تتلاقى مع إشارات واقعية تحولت هي أيضا الى علامات ذهنية، وبطريقة الرسم المتناسي

أولا : «رؤيا خريف»

مصائر مقذوفة الى المستقبل

מושومة برعب الراهن

يختار محمد خضير طريقة أخرى في اصدار كتابه، بل تكاد تختلف عن التي يقضلها. فهو يبحث بإشارات الاتصالية - كتابه - من مكان يبدو قصيرا في ابتعاده عنه. هو الذي عرف عنه مثابرتة وتأكيدة على فكرة (الوطن الابدي). وحرصه على الانتظام في حياة مكانه (البصرة) دافعا بفكرة الانتماء المكاني من ملاحظات واقعية الى أخرى أسطورية نجدها حتى في التسمية فتنسب البصرة للصحيح «بصريا». مكان ومصائر وعوالم تنقذف من الماضي الى الراهن ومن الماضي أحيانا الى المستقبل، هذا الانقذاف وتقاطع المصائر، غالبا ما يتم بأجل القطعية مع الراهن. الراهن الذي أحال المكان الى علامات رعب، ثمة الحرب وثمة نتائجها: «فاللدينة ذاتها تفص بالمشود الواقعة إليها من المدن الأخرى، جنودا وصحفيين ومراسلين ورجالا يقتفون آثار أبنائهم المتوجهين الى الجبهة أمثلات بهم الشوارع والساحات والفنادق وخيام الطريق. بل إن هذه القطعية مع الراهن والانقطالات الماهرة كلب على الأفكار والصور والتشخيص الواقعي - التاريخي، يضعه محمد خضير في شبه تهديد سبق كتابه «رؤيا خريف»، المصائر عن دار أزمنة - الياس فركوح - عمان ١٩٩٥ وبدعم من مؤسسة عبدالحميد شومان فيقول: «وهل من موضوع، كالحرب، يتقدم بالمحال على الممكن

* شاعر من العراق يقيم في عمان

نجددها تتحلل في معطى جديد، وكأنه يرسم للمكان ميثولوجيا شخصية، «أثر أحاسيس، سنجاريه، الجاحظ، بدع الزمان، الحريري، بدر شاكر السياب، جيكور، ساحة أم البروم، جندي جريح وشاعر في الحرب، حانة الورد البيضاء»، ثم فندق «الحكام الثلاثة»، المكان الذي نجده وقد أصبح ملقاً للمصائر هذه والأشخاص الذين يتخذون إلى المكان لتفحص علاماته المتناثرة، ويصبح بالامكان التعرف على عبارة رؤيا (شمس): «لتشرق شمسي على أرض الجنوب وليمتد قوس قزحي على البحر بوابة تعبر منه سفن العالم». أو تلك العبارة التي يقولها (سنن) المنير والتي تكشف عبر اختيار الكاتب لها، فكرة توقه للعبور من الراحين صوب أوقات أقل رعباً واحتمالات للتطور الطبيعي وزيادة الفاعلية الانسانية: «لينقش الغبار، وليتوقف المطر الدموي، ولتندفق السيول الغزيرة فتغسل الأرض من الدماء والجثث وتجرف بقايا الأسلحة المحطمة . وليظهر السهل الأخضر يشقه نهر الحياة جارياً إلى البحر البعيد» .

هذه الإشارات عن قوة النسيج في واحدة من قصص محمد خضير، تأخذنا إلى نوع من التشكل المبرق العميق الذي يصبه الكاتب في قصصه، إنه يأخذنا إلى نوع من المكابدة لتسلاها ما جاءت فكرته في القصة بهذه الدرجة من الانفتاح، فهو ببراعة ودقة علمية يرسم لنا برجا في قصة «رؤيا البرج»، هو حاذق فيها كمهندس مهجد، ولولا براعته في البناء لما كان مقنعا في رسم تلك المآهات التي ينظم فيها البرج كرويا وأسرار. كذلك الحال في قصته «حكايات يوسف» البنية على جوهر إنساني بسيط يبدو مشعا وسط تلك السدهاليز والأسرار التي يحويها مبنى جديد تشكل: «عندما أهدنا بناء المدينة، بعد الحرب» .

بينما في قصة «دأما، دأما، دأمو» نجد تلك القدرة على تحويل اللعبة الشائعة إلى ترانز ذهني وفكري وقرارة عميقة لتصادم الأفكار. إنها قصة تقوم على فكرة البناء التركيبي فيما هذا البناء لا يصيب في خدمة الشكل حسب، بل في حسن وقع المتن الحكائي لها. وهذه تتطلب معرفة بقوانين اللعبة وجاءت هنا مزدوجة، اللعبة الحقيقية و لعبة الكتابة أيضا التي ترق لغتها هنا عند محمد خضير، حتى عندما يذهب إلى وصف تفصيلي كهذا: «لعبة الدأما، سيدي، لعبة الأعمار القصيرة، سابرهن أمامك امتداد المسافة في حدود الرقعة، وكيف أن مصيرنا لا يساوي مسعانا، وأن أزماننا أطول من أعمارنا، انتظر كالنا هذا اللقاء ليختبر صدق برهانه ويقارع البهتان، إن كنت مستعدا فضع كلمتك في مربعات الافتتاح كي أسمع قرعة أحجارك» .

ومتما أشرا إلى قدرة التشكل الفائقة للمعارف والأفكار في قصص محمد خضير المنسوخ عنها، نجدنا مرة أخرى تتكشف في قصة «أطراف الفسق». فهو هنا يحدثنا بوصف المعارف والمذوق لمفاهيم الفيزياء الحديثة – البصرييات – خاصة – كذلك برامجيات وتقنيات الحاسبات وقدرتها على اختزال المعلومات وتنظيمها. فهو يأخذنا إلى مزاجية بين هذا العالم التقني – إذ يتحقق في مدينته للتخيلة – وبين عوالم (فطرية) تتمثل في وجود الحفيد الرابع للنحات الفطري العراقي منعم فرات، وينشغل هذا الحفيد بمهمة تشكيل أطراف الفسق عبر العاونة التقنية في تجسيد رمز مزي ومؤثر للمدينة يقام على أطرافها. في متن النص القصصي نجد كشفا لرواح من المعالم العراقية الفيضانية، إذ نقرا هنا في روح وخيالات وسيرة منعم فرات، ونقرأ في ميثولوجيا وقته الذي انفصل عنه ليعبر عنه بما عنده من روح. خروج المدينة من رعبها، ثيمة تكتمل مع توالي النصوص، فلي قصة آخر الكتاب نقرا: «لكتمل بناء المدينة، وحق لها أن ترتبط باسم تعرف به بين المدن العاونة التي تفتت وحالات إلى خرائب وتلال وأعمدة مائلة». ومع هذا البناء ثمة المرقاب، ظلما ورد البرج، ثمة طابق المرقاب مثل مفاتيح الحاسوب في قصة أخرى ثمة الضائفة. وهنا كله ترق إلى مستقبل سياتي، ولكن ليس عن طريقة بدئية التطلع البسيط، بل ثمة تساؤلات فيها من تلاحق الأفكار وتصادمها ما يخلق البدئية ويجعلها أشبه بلغز ذهني وممر إلى اكتشاف المعرفة وهذه تتجمع في كتاب فريد حمل عنوان (كتاب التساؤلات) ويحفظ في (دار المحفوظات) الذي يعمل فيه الراوي.

«قصص هذا الكتاب، متضامنة، رؤيا واحدة، متكافئة في البراهين التي تجليها، متكافئة في النتائج ولم تكن لتبدو كذلك حين نشرتها متفرقة. إذ أخذتها الظنون على أنها أقباس مشتتة، ترتفع من منابيع بعيدة وهامي ذي تجتمع وتتراص. تعرضها البراهين المتكافئة، رؤيا تتغذى من مراضع موضوع واحد، موطنه (بصرياتا) وزمانه زمانها، زمان حربها وسلامها».

ثانيا «الحكاية الجديدة»

سيرة نظرية تتسبب في مجرى مجاور لنهر النص القصصي.

في العنوان الثاني الذي وضعه الناشر على غلاف كتاب محمد خضير «الحكاية الجديدة»، تم ترحيل جنس الكتاب إلى النقد فقد وضعت عبارة – نقد أدبي – بينما هو ليس كذلك تماما، فالكتاب هو مجموعة محاضرات سبق ل محمد خضير أن قدمها لجمهور من الأدباء والطلبة، أنها محاضرات تمت

إعادة صياغتها في الكتاب لتتعدد مقالات: «وما زالت هذه المقالات تحتفظ بذلك الطابع التجريبي المنفرد، فلم تدخل في حساب النقد الأدبي ومنهجية، ولا في مداخل النظرية الأدبية ومصادرها، إلا بما سمح المدخل المشترك بين التجربة الخاصة والمبدأ العام».

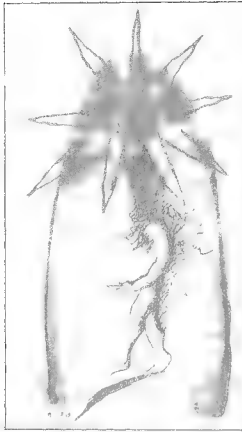
هي مجموعة من النتائج الشخصية التي توصل إليها الكاتب في بحث مطول حول الحكاية، أسرارها تفاصيلها عناصر تكوينها وكذلك تاريخيتها ووظيفتها أيضاً. ومن ثم فهي براهين بسيطة في أشكال القص يحدو الكاتب الأمل في تثبيتها مثلما فعل من قبل الآن روب غريبي (نحو رواية جديدة)، وميشيل بوتور (بحوث في الرواية الجديدة)، وأمبرتو إيكو (العمل المفتوح).

الكتاب تضمن عدة فصول تتضمن رؤى الكاتب في الحكاية ومقترباتها في النص القصصي، وأغلبها كانت تتمحور حول سؤال نشط وذكي وجوهري: «أي نافع هائل خلف أو أمام هذه الرحلة الطويلة؟ لماذا هذا الانزعاج الرمزي والتخليق فوق الطبيعي، وفوق الواقعي على عالم البشر؟ ما من إجابة كاملة ما دامت الرحلة مستمرة».

ياخذنا محمد خضير إلى «عصور الحكاية» ويسمىها عصر النشأة، وعصر اكتشاف الحكاية وعصر العودة إلى الحكاية. وهو العصر الذي عاد فيه أكثر من كاتب إلى كهوف الرمز المغلفة بالأحداث الخيالية حيث البشر يفقدون أنوفهم، أو يخترقون الجدران بسهولة، أو يتجاوزون جاذبية الأرض دون عودة.. ونقرأ في أصول الحكايات الغربية، الإيطالية والانجليزية.. نجد عناصر الاتصال مع الحكايات التي يزر بها الشرق، هنا يقدم الكاتب لاديهيات التأثر وما نقل عن استقادة الغرب من الشرق في بناء حكاياته الخيالية، بل يقدم تحليلات تاريخية سوسيولوجية في هذا الشأن: «إن انتقال الحكاية العربية والحكمة إلى أوروبا يعد أسطورة بعد ذاتها، فقد عكف الربان والرحالة في الخفاء على ترجمة نسخ عربية وهندية وأحياناً من السنة للتجار والمسيحيين الهاربين من الدولة الاندلسية في ظروف خيالية وغامضة. وكان الصراع من أجل الحصول على النسخ الأصلية يتم بأساليب أكثر تعقيداً وغموضاً. كما كانت النسخ تفتني أو تضعيع أو يقلل عليها في مكتبات الأديرة والقصور، يحذف منها أو يضاف إليها.. ثم يذهب إلى توصيف للحكاية حين تم تأصيلها كعنصر للتداول الذهني والمعرفي في الغرب ويسمى طرفي التداول بين الحاجة الذهنية والحسية للناس من جهة وبين التفاصيل الجديدة للأحداث في الواقع والتي كانت تصعد على حساب انهيار القيم القديمة، فيما يسمى عناصر

الخصب في الحكاية العربية ويعتبرها خروجا على عملية القسر التي طبعت الحياة العربية في أغلب فتراتنا. ومن عرض كهذا لعناصر الحكاية وعصورها إلى تخصيص للمة القص، والمهمة الأثيرة للقصص، فهو عند محمد خضير.. مثلما حربي صغير، سليل المهرة في العمل اليدوي والذي يتصاعد عبر عمله الاحساس بالتأمل والبطء، والدقة، والاختلاص، والزهد، والكفاف. ويذهب عبر هذا إلى كشف آرائه الشخصية عن بعض ما يحكم كتابة القصة عراقياً وعربياً، وسبل الخروج من الانماط والعودة إلى روح الحكاية ونبيها. فيما حفل فصل «القصص المجهول» بصياغات عالية لفكرة النقص بين ما يكتبه القاص حقاً ويكونه في الواقع من سيرة، فيتوقف عند زعم مؤلفي القصص على أنهم يستمدون أحداث قصصهم من واقع الحياة، بينما «النص لا يؤلف» يصنع، وإنما هو يوجد، بصورة وأفكاره في الطبيعة، فيجلبه (المؤلف) الأخير إلى المكان والزمان اللذين يناسبانه.

ولكتاب القصة أو الحكاية، مدينة وهمة مشتركة، فهناك عناصر واحدة، هي عناصر الحلم، ورموز تتصل بين أقاليم قد لا يجمعها إلا الخيالي، هكذا أثبتت براهين القصة أن اليوتوبيات ليست خارجنا. وهذه البراهين يرسم لها محمد خضير خطاطات من جهده الشخصي، فيها توضيح لطرق التأثير والتتابع ما بين نواة القصة، اليوتوبيا، البحث أو السفر، المغامرة وعلاقتها بالواقع، المؤلف أو الراوي ثم التشكل عبر النص. هذا يشكل لاحقاً القصة، علاقتها بالتمثل الذهني ثم من كل هذه العناصر هل ستكون ثمة دلالة على وجود المؤلف؟ أم أنها تدل أصلاً على مجهوليته؟.. أسلوب الخطاطات الشروحية، يستخدمها الكاتب في فصل آخر من كتابه، هو «مراحل التأثير» للتدليل على فكرته التي يرى فيها بأن الآثار الأدبية ترتب بتعاقب تاريخي ذي بؤرة مركزية جاذبة يمثلها (أثر أصلي) يولد حوله مدارات متراكمة، متوالية. وعطفاً على فكرة اليوتوبيا وأثرها في الحكاية ثم في شكل القصة، يبحث مطولاً في «مدينة الرؤيا» ويذهب إلى تفصيلاتها، هندسياً، معرفياً، خلاصة بحث وتوق إنساني ونماذج من علاقات تتصل أو تنفصل.. وفي آخر كتابه، يتحدث محمد خضير في لقاء أجراه معه الشاعر رياض إبراهيم، حول عناصر الكتابة القصصية. في تجربته الشخصية... متعة لا تضاهي في صياغة الكتاب لغوياً وعقلاً وإحكاماً في النتائج وأسلوب عرضها.. أبعد عن منهجية النقد كانت (مقالات) محمد خضير في كتابه «الحكاية الجديدة»، ولكنها الأقرب إلى دقة التوصيف وعلميته...



من كتاب لبي الكبير الخطيب

ترجمة: ابتسام أشروي *

إيقاع الكائن. اليس نبعنا السري مأخوذاً، بنفس الهالة الجريئة؟ نعم، لتداعب يدك الماء قبل أن تشرع في تأمل وجهك؛ خلال هذه المسافة، تكفي أغنية الماء لتحمل الزبد حتى يربق هدفك لكي يكون الماء مطلقاً، بشكل غريب. إننا نتصور مدئ الرعب الكامن في اختيارك. نعم سوف تكون واقفاً أمام الحوض، عارياً من شيابك الخفيفة، متبخراً، ومع ذلك سوف تكون قريباً جداً منا. سوف تخضع للاختيار، سوف نعرف كيف نحبك في فناننا الخاص. هكذا تنتهي جلسة المساء، لكن يتعذر علينا مسميهاً أن نجيب على شتات اللامفكر فيه. من خلال هذه الشهادة ربما يعود إلينا أولئك الذين يشاطروننا مجازفة الروح، شالطنا في الموت. أيها الطفل الذي لا ينسى، نطالبك تماماً بضرورة قانون الصمت قبل أن نجر.

في القاعة المظلمة كان الشيخ جالساً، إلى جانبه المريد. من خلفه يجلس الاتباع قبالة الجميع. التديم صمت، صمت مثني بهيات مشتهة. أي قدر اختار أن يحيا هذا الملك بين ذراعينا وقد أغشى بقرابين روحية عديدة؟ ألم ننتظر إشارة إشارة واحدة لظهورك؟

بأخذ التديم الناي ثم يشرع في عزف بعض الترانيم المتأثرة، متناثرة بشكل متزايد وكان الصمت بشفاقته، يتشرب كل وميض

لندع قليلاً النظرة تنساب فوق ملححة الجدران، لندعها تتدفق في المرمر، من الجص أو من الخشب، فوق كل مادة تتوهج بفلوران الحنين. يتقدم الفسيفساء بدوره في حلة اللغيب. فوق الكتابات خطوطة بعناية على الجدران. بذخ نفيس منح من كل الأزمنة لهذه زخرفة التي أبدعتها أياد دقيقة. إلى أين إذن يفضي هذا الخيال رفيع؟ انتقال الحجر بين السماء والأرض. من الخطوة العظمى أن علم بالزوايا والجدران والأقواس وهي تنقل من أسسها لتتجه دو السماء.

أيها الطفل الذي لا ينسى، تقدم نحونا ميتسماً، تقدم بنفس تواطؤ السري، أخلع خفيك وهناك اجلس القرفصاء، هذه الحركة بسيطة ستكون دائماً بالنسبة لنا متحلية بالفن، رشيقة، مزهوة. كان جاذبية الأرض لا تخضع إلا لخطوات الحبيب للتهلة، تعال! اخترقنا في الجسد النوراني الملك حي!

في حديقة الملجأ كان ماء الحوض لازال، مستيقظاً بوداعة سياء المساء، ينبع في وسط الفناء. بين خطوطك وخطوتنا ليقبس

لا شاعرة من المغرب.
لوحة لفنان نور الدين ملطحي - المغرب.

العدد السابع - يوليو 1997، تونس

اللبل، قد تكفي حركة واحدة لتصبح موسيقى العالم حقيقية مجسدة بذاتها في تصور جسد أندروجين، ممزقا بلبايت الخاصة.

هوب خارج هذا المشهد يساير ترنم الصمت اليومي، لقد بدأنا نعاقر روحنا لكي نستمع إليك. سارلنا غرياء حيال رقتك الموسيقية. من يمعنا لكي نموت شمال؟ لقد فككتا شرح صدرنا لكي نستقبلك رجلا وامرأة متقيين من انتظارنا الطويل. انظر: سنسرح الى الأبد عقلنا ونومنا. سنلتحق بعثية يدك الى الأبد. أيها الطفل الذي لا ينسى، لقد ظهر ملاك مثل رعشة الموت، بهاء، بهاء، محبيك بالمال شاروقيسي. ماذا تخفي تحت ضمة أصابعك؟ هل أحسستنا بتعرج لسة يدك عن النسيان دون الاحتراق في مرة إيقاعه. فلتتمزق جلاييننا من نفسها لكي تولد فيك من جديد!

إن الموسيقى تستهل قدرنا فنؤمن بمقايينا. يقوم الشيخ بإشارة يلف المريد ويشعل الشعلة الموجودة على نفس المسافة بين المريد والأخرين. يصبب الجميع اهتمامهم على النديم من خلال إشراقة اللهب. يبدأ الاستغراق في تامل الوجه وفقا للطقس المعتاد، عند مقبب الشمس. يلزمنا يزمن لا يمحي لكي نسرح حتى نسمة الصباح علينا من خلال مجهوبات قصوى، أن نلثك من كابتانان نصي رغبتنا الأكثر حسية وأن نتجدر شيئا، فشيئا من هذا التيه المرتج لفكرة الناي، الماء والشمس. وإن كنا نتخيلك في برقي غمرة العين طير مثل ملاك سفاه. وقد تجردت من زينتك الواحدة ثو الأخرى وفقا لنسومة تلاش سماوي. سوف تكون رفاقك في الطريق نحو شمالة الموت.

إذن دغ نظرتك الصافية شديدة الصفاء تسري بيننا بحيث تشعل كأس التنبؤ. لقد عدنا الى الليل ونحن نخشى أن نفاجئك في هيئتك الهشة واليائسة؛ لقد أشرعنا حواسنا الفخس لزيبتك، لهديك الشليل بكنس من السماء. أقتينا قبل نهائنا المحتومة لموتنا. أيها الطفل الذي لا ينسى! افتنا في تحولنا!

لكي يعكس وجه بهذا الشكل كل هذه المجموعة من الاتباع وقد حمل قلوبهم الى درجة انخفافهم بهذيان ملائكي. يجب أن نتصور مراسلة كاملة، خفية من الجرائم والتضليل والمجازر المحبكة. شيء يقارن انفسار أحمر للشرق. حين يصيب التاريخ بمثل هذا الغضب يناصر الشعر التمثل المفاك لكل واقع، متهاويا في افتقانه بالعلم. في هذا التاريخ المتعرج سوف تنبثق خرافة صوفية جينجيس خان، الامباطور الاوقيانوسي، الذي هيا قبائله الرحالة من أجل غزو العالم، مبيدا الدول والمدن. مسخرا الناس وفقا لقانون التحويل الفظ. ما كان يصوب إليه هؤلاء الفرسان في عبور مجنح يسوق كل إرادة بشرية. ذلك من أجل الذكرى الغابرة في التوحيد بين السماء والأرض، الى أقاصي قبة أثرية زرقاء. من يدري ربما لازال فينا جميع هؤلاء الأموات الغابرين؟ لا يمكن مقارنة هذا الحدث إلا بزلزال... أيها الطفل الذي لا ينسى، بهاء غريب يدعونا الى شرح كلمتنا. حين يمزقنا الصمت هل منك أم منا ترتجف ترانيل الدم؟ يتذكر الشيخ رؤيته الأولى قبل ذلك، أحسستنا

به متضررا من محتته، مهجورا ورغبته من الخلود. ومن يدري ربما مزق جلبابه وهو يبكي بعيدا عن نظرتنا، إنه يقودنا بشجن لكن بغضب مفتعل، يضاعف من بلبلتنا

هكذا غادر العالم ببطء فأنيت أنت عابدا صوفيا، لتدعونا الى الألم وفق طقس ضيافة انتشائية. يتذكر الشيخ رؤيته الأولى. كان ذلك بمثابة الحلم لتجل خالص.

لن نعرف أبدا على أية مسافة متحركة لحك الشيخ وهو يترأى في الحمام الشعبي، أنت بالذات معد في شكل العاري ثابت ملفوف بالبخار، تدير رأسك ناحية حوض الماء الساخن. وإن كانت كل غرفة تعكس اثنتين - مثل لعبة المرايا المغطية بالبخار - فلأن البهاء يشعل البخار الذي يرف فوق أجسادنا. لقد فرغنا من خطوطنا لكي نخبتك، ونحن نتناثر وهناك في الهمس وعبر استنتاجات غير متوقعة. حين انتصبت واقفا تمزق المشهد.

هذا التجلي المحتفل به عبر نقل الماء سوف يحدث، حسب مصيره في اغتسال من الدم. إننا لا ندري كيف اقترب منك الشيخ في كواليس الحمام ليناديك إلينا وليدعوك الى ملجئنا. ليس الروح مكان محدد. والقلب منفي تائه وسنتقدم الواحد تلو الآخر سنمر باقتراب الدم وقد تسمينا يدينا ونساعنا ذوات البشرية المصرفة. لكن ماذا نعتينا من هؤلاء الأموات المهجورين الذين لا يثروننا؟ ماذا يعني كل رونق مجرد من الوجه؟ سوف نتأهب للمضي بدون رؤوس حتى نتقلع من الأرض.

أيها الناسك الصوفي، سوف تضغي بهاء على ملجئنا حسب حظوة خطوك وغمزات عينيك. لطافتك بصمة شر، إننا نقسم إننا سنشهد حين ترمي ضفرك شمس الغيب، أمام الشعلة المشتعلة لحظة التامل. في عراء الكائن، من لحظة لأخرى، سوف نفذي شرابنيك - الأكثر اقترابا من التمزق - بالصلابة المطلقة، بدون وع حد. سيكون النشيد. ثم الرقية الاختلاجية، فالصمت، فالمرور، للتيه، الإشرافة، التصريح، فالنوتد، وبعد ذلك القطعية، ثم التحول، فانفصال العناصر والأشكال، ثم انسياب جسدك.

أيها الطفل البعيد، ماذا ستفني لثلك شرك تملكنا؟ أية موسيقى من يد المتجربة ستستقبلنا على عتبة ضياعنا؟ ستراك دائما متخفيا، أخا وأختا، ملاكا وشيطانا، طفلا وحجرة مبنورة. موسيقى ويندا مقطوعة. أيها النديم الوديع سوف نهديك للقناس، لكل الأموات الذين يلدوننا. سوف ترتقي عبر الفكرة السامية للجدد الأرقبيوسي.

نعم، لتلتهب هذه الصفحات في وهمياتنا ولتطر الكلمات الأكثر فجأة في الربيق! أيها الملك المتخضب، سوف تكون عريسنا باللغة السرية، ولكي نتقل بخطوبتنا سنحتفي اليوم بالذات بميثاق العفة.

* * *

صورة الليل في شعر نزمت القيس

نظمت القيس

شبر بن شرف الموسوي *

والنابغة الذبياني هو ذلك الشعر المتعلق بوصفهما الفني والرائع لليل والمعاني والأخيلة والصور التي تولدت من ذلك التصوير والتي ظلت متوهجة وفريدة في نوعها حتى هذا العصر.

أولا صورة الليل في شعر امرئ القيس :

لقد وردت معاني وصور الليل في العديد من قصائد امرئ القيس والتي سنتطرق إلى ذكرها لاحقا على أن أهم وصف لليل ورد في تلك الأبيات المشهورة التي جاءت في معلقة المعروفة والتي يقول في مطلعها:

فما نيك من ذكرى حبيب ومزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

حتى يصل إلى وصف الليل قائلا:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الحموم ليتلي

فقلت له لما غطي بصلبه

وأرذف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيا لك من ليل كأن نجومه

بكل مغار القتل شدت ببزل

كأن الثريا علقت في مصامها

بأمراس كان إلى صم جندل

وحقيقة فإن هذه الأبيات أو ما يسمى

بوحدة الليل في معلقة امرئ القيس قد

تناولوا الشعر الجاهلي بالدراسة والتحليل، ويقف على رأس هؤلاء الدكتور شوقي ضيف حيث يقول في كتابه «الشعر الجاهلي» في معرض حديثه عن امرئ القيس «وأكثر الظن أن قيما قدمناه ما يدل على قيمة امرئ القيس فهو الذي نهج للشعراء الجاهليين من بعده الحديث في بكاء الديار والغزل القصصي ووصف الليل والخيل والصيد والمطر والسيول والشكوى من الدهر ولطه سبق بأشعاره في هذه الموضوعات ولكن هو الذي أعطاها النسق النهائي مظهرا في ذلك ضروبا من المهارة الفنية جعلت السابقين جميعا يجمعون على تقديره سواء العرب في أحاديثهم عنه أو النقاد في تقديمهم للشعر الجاهلي. يقول ابن سلام سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعتها، استحسنها العرب واتبعها فيها الشعراء منها استيقاق صمبه واليكاء في الديار ورقة النسيب وقرب الماخذ وشبه النساء بالظباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصى وقيد الأوابد وإجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى وكان أحسن طبقة تشبيها».

إن الذي يهمننا في شعر امرئ القيس

الآبيات التي يتحدث فيها الشاعران عن الليل ليست بالآبيات الكثيرة مقارنة بالمواضيع الأخرى التي تناولها الشاعران في قصائدهما نحو وصف الناقة ووصف الفرس والبكاء على الأطلال وغيرها من مواضيع الشعر الجاهلي، إلا أن الأثر الشعري والفني لتلك الآبيات التي قيلت في الليل بقي مسيطرا على نوعية التصوير الفني والإبداعي لحالة الليل في الشعر العربي كله إن كان في العصر الجاهلي أو العصور التي تليه. ولا نكاد نجد في صور الليل عند الشعراء الجاهليين أو المعاصرين إلا وترن لنا الآبيات التي قالها هذان الشاعران أو حتى عندما نبحث عن جماليات التصوير العامة فإنه أول ما يواجها تصوير هذين الشاعرين لحالة الليل وغيرها من صورها المختلفة والرائعة. ونستطيع أن نؤكد أن شعراء العربية لم يستطيعوا أن يأتوا بأي قيم فنية جديدة لصورة الليل بعد صور امرئ القيس أو النابغة الذبياني أن كان هؤلاء الشعراء من معاصريهما أو ممن أتوا بعدهما. ومهما يكن من وضعية هذه الآبيات وأثرها في الشعر العربي فإن امرأ القيس ومعها النابغة كانا وما يزالان يقفان في مقدمة شعراء العربية الجاهليين إن كان في طرقيهما لمواضيع مختلفة أو من ناحية جزالة الشعر وقوته أو من حيث النواحي الفنية العديدة أو في نواحي التجديد في القصيدة العربية. وقد أكد هذا المعنى العديد من النقاد العرب المعاصرين ممن

* كاتب من سلطنة عمان.

بنت عمرو بن الشريد:

وإن صخرًا لتأتمر الهذلة به كأنه علم في رأسه نار

فقال: والله لو لا أبا بصير أنشدني أنفا لقلت أنك أشعر الجن والانس، فقام حسان فقال: والله لانا أشعر منك ومن أبيك فقال النابغة: يا بن أخي أنت لا تحسن أن تقول:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأوى عنك واسع خطاطيف حجن في جبال متينة تمدها أيد اليك نوازع

فحسن حسان لقوله وروى أيضا أن النابغة قدم مرة سوق عكاظ فنزل عن راحلته ثم جثا على ركبتيه ثم اعتمد على عصاه ثم أنشأ يقول:

عرفت منازل بأبريتات فأعلى الجزع للهي المهن فقال حسان: هلك الشيخ ورايته تبع قافية منكورة. ويقال أنه قالها في موضع فمالزال ينشد حتى أتى على آخرها وهذه القصيدة من أدوع شعر النابغة.

هذه الحادثة وغيرها مما يذكره الرواة تدل بشكل قاطع على المكانة الشعرية السامية التي بلغها هذه الشاعر.

إن صور الليل عند النابغة مساوية لتلك التي وردت في قصائد امرئ القيس لكنها ربما تكون مختلفة في الصياغة ومشابهة في المعاني والصور التي جاء بها امرئ القيس الذي ربما يكون هو الآخر قد تلقى في صياغة صورة الليل في وحدة الليل التي ضمتها معلقته المشهورة، على أن أشهر أبيات النابغة التي وردت في تصوير الليل بصورة فريدة ومتميزة وظلت هذه الصورة عالقة في ذاكرة النابغة وفي تضاريس الجغرافيا ومحفورة في صفحات الأدب وفي وجدان الشعر العربي على مر الأجيال تشبيهه الرائع لسلطة النعمان بن المنذر كأنه الليل الذي هو مدركه وتحويله كل خواص الليل المعروفة عن وضعية الليل الوقتية والكونية إلى خواص أخرى جديدة تشتمل فيما تشتمل الإدراك وحتمية الوصول إلى أي مكان أو زمان أو إنسان. وهذه الأبيات وردت في إحدى قصائده التي يمدح فيها النعمان ويعتذر له.

ويقول في هذه الأبيات:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأوى عنك واسع خطاطيف حجن في جبال متينة تمدها أيد اليك نوازع وأنا اعتقد أن الشاعر كأنه يريد أن يدل على أن سطوة الملك في الوصول إليه هي مثل سعة وانتشار الليل وقدرته في الوصول إلى أية مكان في هذه الدنيا، والرأي الآخر هو أن الشاعر يصور سطوة الملك ويطبئه التي هي إن وصلته فإنه ستكون فيها نهاية.

حازت على أكثر اهتمامات النقاد والدارسين للأدب العربي والجاهلي خاصة، على أن هذه الشروح والرؤى النقدية قد أسهمت في كشف الكثير من الأبعاد الجمالية أو النفسية.

إن امرأ القيس في البيت الأول يصف الليل بوصف غير عادي أنه يصور الليل مثل موج البحر الذي أرخى أستره على الشاعر لا لكي يسعده ويمتعه وإنما ليبتليه بانواع الهموم أنه يتصور الليل يسواده كأنه أمواج لا تنتهي من الأحزان والهموم وعندما نبهت عن العلاقة الدلالية بين الليل وبين أمواج البحر فإنا سوف نصل إلى النتيجة التالية:

أ - الليل = الخوف.

ب - البحر = الخوف.

ج - الهموم = الحزن والابتلاء.

ويبدو واضحا مما ذكرناه أن الليل في معلقة امرئ القيس ليس هو الليل الروماني أو هو الليل العاطفي أو هو الليل المعروف. لا أنه ليل طويل زمنيًا ومعنويًا. ليل تحتشد فيه الهموم والابتلاء والياس ومن انجلائه أنه ليل مهيم على عالم الشاعر النفسي والخاص والعالم المحيط بالشاعر بحيث أن نجوم وثرثبات هذا الليل لا تتحرك أبداً أنه ليل سوداوي يتصف بكل معاني السوداوية والياس أنه ليل بائس لا يوجد فيه أي معنى أو بصيص لأي معنى أو نور لأي أمل أو خلاص وحتى ولو جاء الصباح فإنه لا يري فيه أي أمل أو نهاية للمأساة أو همومه. إن صورة الليل في هذه المقطوعة هي صورة حقيقية من معاناة الشاعر النفسية وهي صورة أخرى من حياة الشاعر البائسة التي يسيطر عليها الألم والوحدة والقهور.

ويقرب الدكتور كمال أبو ديب في كتابه الرؤى المفقدة من معنى عدم وجود تفرق بين مسافات الوحدات الزمنية والوقتية في تناول وحدة الليل في معلقة امرئ القيس حيث يتحدث عن تفسير جديد لهذه الحالة اللاوتية ويطلق عليها وحدة اللازمان.

أما الدكتور عبدالله الفخاهي فإنه يقدم تفسيراً آخر لتصوير الليل في معلقة امرئ القيس فيقول لو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف لفتنا بذلك نقشل الكلمة في البيت. ولذلك فإن امرأ القيس يستعمل بيته بوار (رب) التي تصرح بأن الليل المطلوب هو ليل متخيل

ثانياً صورة الليل في شعر النابغة الذبياني:

وننقل الآن إلى النابغة الذبياني فلقد حقق هذا الشاعر شهرة أدبية ومكانة اجتماعية مرموقة ليس في قومه فصب بل في سائر أنحاء الجزيرة العربية فقد غدا الرجل سيد قومه وسفيرهم للمجول الذي يذب عنهم الأذى ويدفع عنهم الأعداء، كما غدا سيد الشعراء والحكم الذي يفصل بينهم فيرفع ويضع، ويقول فيستجاب له، فقد ذكر صاحب الأغاني أنه «كان يضرب للنابغة قية من آدم يسوق عكاظ، فأنشأت الشعراء فقرض عليه أشعارها، وحدث ثلاث مرة أن أنشده الأعشى أبو بصير، ثم حسان بن ثابت، ثم أنشدته الحساء



من أعمال الفنانة رابعة محمود.. سلطنة عمان

تأريخ ميسون اسروك الغربية إن وجدت محمود جمال الدين *

العراق، ليلى نصر وسامية إبراهيم - سوريا، كاملا إبراهيم من السودان، فدوى بزاري من فلسطين، شعيبة طلال من المغرب، سامية السيد عمر من الكويت، رابعة محمود من سلطنة عمان، يليقيس فخرو من البحرين. اختلفت التقنيات المستخدمة في لوحات وأعمال هذا المعرض، فاستخدمت تقنيات جداريات الخزف، في بعضها، حضر الخزف وأصفا منفصلا أيضا في قطعه المستقلة، استخدمت تقنية القص واللصق بالقماش النايلون والقماش العادي، استخدمت الألوان الزيتية والياستيل والمائيات والاسبراي والرمل، كانت البطولة الكبرى في معظم اللوحات للتعبيرية بحكم أن المرأة تحب دائما أن تطرح قضاياها من خلال إبداعاتها الفنية.

قراءة في العيون العربية

هذا المعرض لإبداعات العيون العربية بشكل سريع في هذه القراءة الموجزة فأبدا بفنانات الإمارات، الفنانة «حصّة المكتوم»، قدمت جماليات إبداعها من خلال طفلة صغيرة في لحظة تعبيرية

(مؤخرا وبمتحف الشارقة للفنون - بيت السركال سابقا) كان معرض الفنانات العربيات الأول «عيون عربية» وهذا المعرض «تأسيس وتعميد، بل خطوة إلى الجمال والفكر، إنه تشوف الأنتى واختراق الحاضر، إنه الذات يعاد اكتشاف وظيفتها عبر فعلها الفاعل وإنسانيتها». وهقيمة المعرض ليست في كونه يلت النظر إلى أهمية المرأة الفنانة، بل في كونه يؤشر إلى قضايا إبداع، وقضايا اجتماع - قضايا حياة عربية، المرأة فيها شريك وفاعل ومبدع. كما جاء في كلمة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة عن المعرض.

حوى المعرض حوالي ٨٠ لوحة وقطعة خزفية وشاركت فيه الفنانات والناقذات العربيات: حصّة المكتوم، بدور القاسمي، حور القاسمي، فاطمة لوتاه، نجاة حسن مكي من الامارات، جاذبية سري وفاطمة اسماعيل من مصر، درزيات البيطار من لبنان، وفاء الحمد من قطر، وجدان علي - الأردن، ميسون فرج

* كاتب من مصر.

اسم اللوحة، ففي لوحة أخرى تفعل الامر ذاته ولكنها تكتب في أقصى يسار اللوحة من أعلى «نخعات شرقية» وفي اللوحة التي تكتب فيها كلمة نجوم فعلا تحسن أن المشهد مشهد نيازك منبثقة وشهب ساقطة في قنات اللوحة، تستخدم فاطمة لواتا في لوحاتها كل ما يخدم عملها الفني وقصيتها التعبيرية.

تقدم «بدور القاسمي» لوحتين لامرأتين في لحظات تعبيرية، ويتجل تميزها في حوارها الجميل هنا بين ميا الظل والضوء مع التركيز على التعبير في الوجهين في كل حالة، لحظات بيتية تؤصل للمكان، فيما تستوحى الفنانة «حور القاسمي» أيضا الطفولة من خلال بورتريه طفلة مع دميتها في لحظة طفولية في ظلال أزرق الحلم.

تقدم «جاذبية سري» هنا أربع لوحات، لوحاتن تأتيا في إطار مرحلتها الفنية الأخيرة المستمرة معها منذ سنوات، مرحلة استيعاب الجماهرة البشرية والجموع فيما يمكن أن نسميه فن استهلاك الزحام، ولوحاتن تطوير لهذه المرحلة، ففي لوحتها «ليلة مقمرة» تصير تجمعاتها زهورا وردية تسبح على سطح الأخضر والأصفر والتركواز في تسيطات جمالية وجغرافيا وتضاريس لونية آخاذة من خلال البقع اللونية التي تعطي كل منها الأخرى نقاء الليلة المقمرة، اللوحة الأخيرة هنا تنفصل فيها جموع «جاذبية سري» في جرد بعضها للرجال/ بعضها للنساء، يبدو هذا - رغم التجريد - محسوسا إلى درجة ما، هنا اتصال وانفصال في نفس الوقت، حوار ما بين الكتلتين البشريتين فيما يشبه الجوقة الاغريقية، هذا مستوى من مستويات الرؤية، مستوى آخر يعكس الانفصال والتجزؤ والمالة الارخبيلية التي يعيشها البشر رجالا ونساء أو بشرا وبشرا، رغم هذه الجموع فلا حوار، ورغم عدم حضور زحام المعمار في لوحات «جاذبية سري» هنا إلا أن اللوحة الأخيرة هذه تحمل معمارها الميسط الذي يجعل البشر في هذه اللحظة الانفصالية في خضم المعمار.

«رابحة ممسود» فنانة عمان الشهيرة في لوحاتها التجريدية المروضة هنا تفكيكية وجوه وملامح واضحة، فن الأشلاء، اللوحة تبدو أشبه ما تكون بساحة معركة منتهية نرا، ملامح ورموز ملقاة في قضاء اللوحة، صراع يشب ما بين كل شيء وكل شيء، ترقب، توجس، غموض شبح، انتصارات وانكسارات، تحد، إصرار، فيما يشب اللون الأخضر فجأة في لوحة ما، هل نحن في خضم حياة أم في غابة؟ تبسيط تجريدي تعبيرى واضح من خلال هذه الصميمة لدى «رابحة».

تطور الفنانة البحرينية الانطباعية «بليقيس قفرو» مراحلها الفنية كثيرا هنا، فبدلا من كونها كانت تستوحى في

معينة، في اللوحات براءة وشفافية في التعبير أضفت عليها المائيات المزيد من الصفاء والنقاء الطفولي، في بعض اللوحات تستفيد الفنانة من الزخارف الموجودة سواء زخارف ثياب الطفلة أو زخارف المكان فتتضمن بها عالم لوحاتها الطفولي بحبة وتصنع في كل لوحة لطفها تاجا في استعارة شاعرية تعكس احتيازا واضحا للبراءة والطهر والنقاء، وبينما يتأمل المتلقي اللوحات هنا يتساءل من منا يتأمل من؟ الطفلة الجميلة تتأمل المنطق، أم المنطق هو الذي يتأملها ويتأمل وجهها الجميل المشع وابتسامتها الطاغية؟

«نجاة حسن مكى»: تقدم هنا أربع لوحات ضمن مرحلتها الفنية الأخيرة التي تراوح فيها منذ زمن مرحلة العزف الفني الموسيقي بالفراشات وريش الطواويس صفار أوراق الشجر، مساحات لونية واسعة تلعب فيها نجاة هنا بموسيقاها التي تأخذ أبعادا درامية أحيانا يعلو فيها الحوار أو الصراع ما بين الأحمر والأسود والكحلي في ظلال التجريد الذي يستوحى ويستلهم ما تقعه الألعاب النارية في أفق داكن، انفجارات ضوء ومستويات لونية تنبثق فجأة بشكل برقي، ولكنه هنا برق ملون، وتمنحنا نجاة جمالية عالية بعزفها الجميل تشكيليا بريش الطواويس، هذا الريش الذي له عيون «تنبص وتشف» وفي خضم الأزرق والأخضر والأصفر تتخذ عيون ريشات الطواويس شكل السمك الملون فستحيل لوحة ريش الطواويس بحرا أيضا، وتتعدد بالتالي مستويات قراءة اللوحة ومن هنا سحرها وجمالها، وفي لوحة أخرى تستفيد نجاة من زخرفة أوراق الشجر الإبرية فتصنع علما تتحاور فيه المساحات اللونية المستطيلة المختلفة مع مستوى لوني دائري مختلف فيما يوصل نجاة للوقوف على ضفاف الحروفية فيما لا حروفية لديها، إنها تخلق عالمها الجمالي الخاص.

«فاطمة لواتا»: تقدم أعمالا متميزة في لوحات كبيرة الحجم يغلب عليها السواد، وهذا السواد يعكس موقفا احتجاجيا على وضعيات معينة، وهو مستمد من كثرة السواد الذي يغطي المرأة يطبقاته الكثيفة من الأقمشة، ولذا فهي تستخدم القص واللصق في لوحاتها بالقمعاش ذات طوبى أو مسطحا، لامعا أو داكنا، وتأخذ تكويناتها المجردة في أعمالها أحيانا ملامح الطائر المحلق في حلم له مفزاة، أحيانا تستفيد من هذا القماش اللامع الذي تصنع منه غالبا بدلات الرافعات في جعل كائناتها في طقس أشبه ما يكون بالرقصة الغامضة خاصة عندما تستخدم الأسراري الذهبي، فاطمة لواتا تستفيد من رسومات الأطفال الذين إذا عجزوا عن رسم النجوم يكتبون في موضعها «نجوم»، هي هنا تفعل الأمر ذاته وربما كان هذا هو

السابق «الفريخ» البحريني، أو القرية البحرينية، صارت تستوحي وأجهات المعمار البحريني فقط – أفنية البيوت القديمة أو مدخلها وأجهاتها – مما يعطيها حرية حركة أكبر على المستوى الفني واستخدام المساحة اللونية وإقامة العلاقات ما بين هذه المساحات بعضها البعض في الإطار الانطباعي، وتبدو لوحات بلفيس هنا بحكم أنها لواجهات ذات بعدين فقط (أي مسطحة) لكن البعد الثالث (العمق) يحضر حينما تفتقر بلفيس على درج البيت فتكون فرصة لمنظر بانورامي لدخل البيت وأجهته بمعمارها الجميل وزخارفها البسيطة.

«وفاء الحمد» فنانة قطرية تستلهم أيضا المعمار القديم والفنون الإسلامية في لوحاتها، وتكون لوحاتها أجمل ما تكون حينما تكرر بالتصغير والتكبير تكوينها ذاته داخل اللوحة بالتداخل من جوانب مختلفة، فيما يخلق وجهة صريحة لمعمارها ويعطي لوحتها جدة وتميزا.

الفنانة السورية «ليلي نصير» لها تكتيكها الفني الخاص فهي تقدم اللون في لوحاتها من خلال أسطرة شلالية ينساب فيه اللون كشلال الماء، وفي أربع لوحات هنا، أفادها هذا التكتيك تماما في لعبة التوصل من مستوى تعبيري ودلالي وجمالي لمستوى آخر، فأحيانا تكون هذه الشلالات اللونية قضبانا تحبس خلفها سجينات أو أميرات بانثسات، تطل الواحدة منهن بانكسارها علينا في مجرد بورتريه بائس حزين، أحيانا تغطيها فرصة لنرى المرأة التي تنظر إلينا من شقوق اللون سواء كان الشق شق باب أو نافذة، أحيانا انسياب اللون بهذا الشكل يعبر عن تجمعات ومجمعة بشرية، الانسان فيها مناسب في خضم النمل البشري، وعلى أية حال فإن هذا العالم الذي يبدو براقا وجميلا من الخارج باطنه اليأس والعذاب. هذا ما أوجته في أعمال «ليلي نصير» المعروضة هنا..

الفنانة العراقية «ميسلون فرج» قدمت لوحتين أقرب إلى الجداريات، هي فنانة تستوحي الزخارف الشعبية والفنون الحروفية البسيطة، خرافة من طراز ممتاز، تحيط تكوينها الحروي غالبا بدوائر لونية مضطربة للتأكيد عليه أو للتأكيد على أنه ما يزال هنا مشعا، التروكان يعطي علما الشجبي سحره الخاص خاصة عندما تستوحي السمكة التي لها دلالاتها، في الميثولوجيا الشعبية كرمز للخصب، معمار لوحتها بسيط ومله بالحركة خاصة وأنها تجعل لتكوينها أكثر من إطار دائري.

الفنانة الفلسطينية «قدوى بزاري» تؤكد من خلال أربع لوحات هنا على هويتها الفلسطينية فتسجل من خلال ألوانها

الحارة والساخنة وبدفء وحميمية بعض ما تحفظه الذاكرة عن وطنها، فلسطين القرى، وفلسطين البدو، البرتقال والليمون وجامعاته، وحائكة الصوف في أفق من الرمل والنشامي في سياق هجنتهم، ينطلقون في يوم ممحو. «قدوى» تقدم فن الحزن.

الدكتورة «وجدان علي» قدمت لوحة من تسعة مستويات مستطيلة، تقدم فيها مستوى عاليا من التجريد، اللون أخضر/أصفر/أزرق/برتقالي/أسود. والمساحات اللونية في كل مستوى تخلق جمالية إجمالية، هنا تأويل جديد للطبيعة يخلو من الحاكاة والاعتراق في التفاصيل.

«كمالا إبراهيم» فنانة سودانية تقدم لنا المائدة السحرية، وليمة سحرية، وجوه مشوهة فيما يشبه الطقوس السحري وجوه نساء، ألوان حارة أفريقية، ملاصق مسطحة علوية وفطرية في التعبير، هنا في لوحة، في لوحة أخرى أكبر ذات ثلاثة مستويات مستطيلة تقدم كمالا فننها الزهوري بالوانها الحارة وأخضرها المبهج، هنا فن أقرب إل القارئ بفن السجاد الإسلامي ولكن الزخارف خاصة بكمالا، وفي لوحة ثالثة فيما يشبه غصن الشجرة تتدلى النساء فيما يشبه الثمار / الأغصان منها في طقس ترمأي – وقوف أو يبروز على صفحة المرأة – أحيانا تستحيل المرأة رحما وتصبح النساء أجنة، وتسكن الأجنة رموز ما هو فن سحري يمكن تفسيره أو تذوقه كل أكثر من مستوى. كمالا تنطلق من خصوصيتها ومن هنا تميزها.

نأتي إلى «شعبية طلال» هذه المغربية الفطرية التي تحققي بها أوروبا والتي لا تعرف القراءة ولا الكتابة والتي بالتالي لم تتعلم الفن من أحد، وهي «محمد شكري» الفن المغربي، فهي مثله لم تبدأ مشروعا إبداعيا إلا في سن الخامسة والعشرين، البطولة في لوحات شعبية ليشر عاديون ولكنها تضع على رؤسهم هنا تيجانها، إنهم يشبهون ملوك أو شباب «الكوتشين» في الغالب، ألوانها زاهية، اعتمادها الأكبر على الخط شخوص دائما في لحظات مشهدية، كأنما هم تحت إمرة شعبية لتصورهم بفننا الفطري.

الفنانة السورية «سامية إبراهيم» فننا مبهج، وألوانها المستخدمة في هذا المسار المحبب، فهي تتحاذ إلى التكامل الجمالي في مجمل لوحاتها، ليس فقط من خلال التعبير المسار على وجه مغنيها التي تشبه الجوارى المغنيات، وإنما أيضا من خلال وردية وبنفسجية اللون للبتون في منايا ثوب المغنية وبالتالي في مجمل اللوحة.



رواية الحب في الغنى وتسوير نفوس الضمير العربي

محمد أبو الفضل بدران *

ما قصده الأنا الحاكية التي تحولت بذاتها من دور البطل إلى دور البطل المتهشم في أحداث الرواية حيث يتحول الحدث إلى بطل أوحد لا ينأفس وتبدو الشخصيات ديكورا شارحا وليس خالفا للحدث.

تبدأ الرواية بمشهد حبر وتنتهي بمشهد حب أيضا وشتان ما بينهما فالأول تمهيد لحب سينشأ بين الحاكي / الأنا وبين بريجيت شيفر التي جعلها للكاتب واسطة عقد بين الشخصيات فالأنا / الحاكي صحتي مخرجة صحيفته المصرية - لحبه لعبد الناصر بعد الهزيمة الكبيرة ضد عبد الناصر - إلى مدينة أوروبية حيث يعمل مراسلا لها وهو الذي كان مرشحا لبيتها رئاسة تحريرها ولكنهم أبعدوه عن مصر بحجة مراسلة الصحيفة من هناك وهم يأملون ألا يرسل لهم شيئا وأن أرسل فلما ينشر.

يلتقي في مؤتمر صحفي ببرجيت التي كانت تقوم بالترجمة لمواطن من شيلي عذب وقتل أخوه من قبل النظام الديكتاتوري .. ينشأ الحب بين الأنا وبريجيت، يأتي إبراهيم زميله في الدراسة والذي يعمل ببيروت متحدثا عن أهوال الحرب الأهلية في لبنان، ويصود إلى بيروت حتى يموت وهو ينقل أهوال صبرا وشاتيلا.

وما الذي جرى؟ القصد لماذا لم نعد نعرف أيدا فرحة حقيقية ولا حتى أي سكتة حقيقية؟ هل تعرف كيف صدر الأمر بحرماننا من السعادة؟

هكذا يتساءل إبراهيم في صوت مسموع.. يعرف أن صديقه لا يملك إجابة عنه، ومن ثمة فالسؤال والسائل يجعلان حقيقة ما حدث وما يحدث!

ترى ما الذي ود بهاء طاهر أن يقوله في روايته الأخيرة والحب في المنفى؟ هل هي شهادة المنفى والمغرب أو هي بوح الذات المنكسرة أو الأنا الصادقة في لحظات الاحتضار؟ ربما تكون كل ذلك، لكن اللافت للنظر أن بهاء طاهر قد جمع شتات غربته في جنيف التي ساعدته أن يرى الوطن من حيث يستطيع أن يراه دون أن تطأ قدمه أرضا عربية، ودون أن تكون الذات هي التي تشرى بل هي الأنا / الآخر في بوتقة المنفى.. كذلك فإن هذه الرواية القاتلة التي حملها وحمل - تبعاً لذلك - للقارئ هوم وطن كامل على كاهلها.. أقول إن الرواية تطاردك وأنت تقرأها حيث تتحول من قارئ / منطلق إلى منطلق / مشارك في مثلق متهم!! هذا الانتهام في حد ذاته هو

جاء استاذ جامعي مصري مقيم بالألمانيا.
اللوحه للفنان موسى عمر الزنجالي - سلطنة عمان.

في خلال ذلك يحاكم الكاتب الزمان العربي من أحلام للجد الى هاوية السقوط حيث لا وطن ولا قومية ولا حلم لكل يهاوى.

تشخيص الفشل:

كل الشخصيات الموجودة في الرواية بدأت ناجحة طموحة وانتهت بالفشل، والمعجب أن الفشل لديه في كل شيء فالأنا/ الراوي يفشل في طفولته ويصعد مصر حيث أمه التي تموت بمرض الملاريا ولا يستطيع إنقاذها، ويفشل في رؤاه العربية التي تسقط أمام عينيه، وعندما يعشق ويتزوج تلك المحبوبة يتفصلان لفشلهما في إيجاد علاقة سوية وعندما يكرر إيناه خالد وهنادي، ينجأ وهو في الغربة أن ابنه يلجأ الى جماعات العنف ويغير الابن تجاه أبيه مشاعر وسلوكا وشخصية.

وعندما يعشق الراوي/ الانا في الغربة بريجيت يفشلان أيضا لعوامل تدخل من سلطات عربية تقرض عليهما الرحيل ومن ثم الفشل المتنامي.

كذلك فشخصية صديقه ابراهيم هي مرارة الطفولة ثم السجن ثم المنفى والسقوط في دوامة الحرب الأهلية في بيروت والفشل في الحب أيضا، فشادية الصفيحة التي كان يعشقها وعندما خرج من السجن تزوجت غيره، والمعجب أن لعنة الفشل تلاحق حتى الشخصيات الأجنبية في الرواية، فبرييجيت التي قاست في طفولتها من أمها التي تنام مع رجل غريب في أنشاء عمل زوجها، ثم فشلها في علاقة زوجها مع السرياني بسبب الضميرة الأوروبية تجاه كل ما هو ليس أوروبيا، ثم فشلها في الحصول على عمل وفي النهاية تغلق الحبيب الراوي/ الانا، والصعفي برنار الذي كان يؤمن بالاشتراكية يفشل هو الآخر فلا اشتراكية ولا علاقة مع ابنه الذي بجانيه ويتاجر بالأسلحة ويصدرها الى القبائل الأفريقية كي يقتل بعضها الآخر..

كذلك لم تسلم الشخصيات الهامشية من الفشل، فيوسف الطالب المصري الفاضل في دراسته بالجامعة المصرية يهرب الى هناك ويتزوج من امرأة تكبره أعواما عديدة حتى يحصل على الجنسية غير العربية يتمكن من الإقامة في البلد الأوروبي، ولكنه يفشل في الحب وفي الحياة أيضا لكن ذلك لا يمنع من أن تشخيص الشخصيات عند بهاء طاهر تشخيص قوي، فهو يسير أغوار شخصوصه، ويعكس مبرراته أحاسيسهم قبل تسماث وجههم - هذا التشخيص القوي أسهم في تقريب الشخصيات الى المتلقي الذي عرف الشخصيات عن قرب وتمازج معها.

فن الحكى عند بهاء طاهر وعلاقته بالشخصيات:

كما ذكرت آنفا جاءت الرواية في صيغة الراوي/ الانا لكنه ليس الراوي العليم بكل شيء ماضوي وحاضر ومستقبلي، بل هو الراوي/ الانا المتحدث الذي يجهل ما يحدث ولا يراه إلا حيفاً نراه معه.. ومن هنا يتفوق بهاء طاهر في سبر أغوار شخصياته وتعبيرتها من خلال تحليل نفسي لرد التصرّات السلوكية الى مرد طفولي عقدي، فابراهيم الذي قاسى في طفولته من خيانة أبيه لأمه في لوحة موازية لخيانة أم بريجيت لزوجها (أبو بريجيت)، هذه الخيانة تنعكس بشكل سلبي لدى ابراهيم تجاه كل النساء، وكذلك على بريجيت، مما جعل كلا منهما يهرب من الآخر.

كذلك فإن المرأة لدى بهاء طاهر واضحة المعالم، وتلحظ لديه إنسانية الرؤى تجاه المرأة الأوروبية فلا ينظر إليها - شأن معظم أدبياتنا العرب - من منظار أنها متحلة وإنما يتطلع إليها كإمرأة تمثل النفس البشرية، فالخيانة الزوجية موجودة في الشرق والغرب على حد سواء، كذلك فالغرب لديه ليس مناقضا للشرق في صراع أبدي، وإنما يستطيع الشرقي أن يجد في الغربي التضام الانساني، فالقطوعات النرويجيات يقن بدور انقاذي يفشل فيه بعض العرب.

ويلعب بهاء طاهر بالزمن في الرواية، فالزمن ليس منظما، وإنما هو ومضات غير منتظمة، وغير مرتبة، ويستخدم الارتداد الذهني Flash back لتوضيح جانب خفي في أبعاد أحد شخصوصه، لذا لتغير الزمن هو المرافق لتغير الحدث.

وقد ترك بهاء طاهر فنية الحاكسي/ الانا في بعض المواقف ولجأ الى المخاطب كي يبدل المتلقي في الحدث.

كما حاول أن يحافظ على بنائية نمو الشخصيات من خلال الحوار أو للنولوج لكشف أحقق أحيانا عندما لجأ الى المونولوج الهلثاني (نسبة الى هاملت) الذي حار من الأكاشيات التي ينبغي تجاوزها الا أنه قد تفوق في فنية الراوي/ الانا الحدث وتأتي أبعاد الرواية كلها من خلال الانا الى مشهدين حينما ينسى الكاتب ذاته في لحظات عطفه المنفوي لكي يتحول الى الراوي/ الانا/ المخاطب.. ويبدأ من أن يروي.. يخاطب.. وتلحظ كلاف للمخاطبة بديلا عن ماء الغائب الراصقة، وقد ساعد ذلك على تغيير الركود الروصني في الرواية إذ ترك بهاء طاهر فنية الحاكسي/ الانا في بعض المواقف ولجأ الى المخاطب كي يبدل المتلقي في الحدث.

الدلالات السياسية في الرواية:

الابتداء قناع يخفي به الأديب توجهه السياسي، هذه المقولة تنطبق الى حد كبير على بهاء طاهر الذي ضمن الحب في المنفى السياسة وأحيانا بشكل مباشر تقرييري لا يخدم العمل الأدبي قدر ما يرضي توجهه السياسي ويضر العمل الأدبي، وأحيانا فيكته.

فجمال عبدالنصار البطل السذي يجب الراوي/ الانا والاتحاد الاشتراكي، والوثة الاجتماعية ثم رحيل بهاء طاهر والانفتاح الاقتصادي ثم السجن والمعتقل وأحدث الحرب الأهلية في بيروت، وشغلات بعض الأنظمة العربية.. كل ذلك يذكر يرضع في السرد الروائي لديه، ولكن ليس بمعزل عن الشخصيات. فالراوي يمثل فترة جمال عبدالنصار وزوجته تمثل فترة الانفتاح، وابناؤه يمثلون فترة جماعات العنف، وابراهيم يمثل مرحلة المعتقلات والمنفى والحرب الأهلية في بيروت، وتمثل شخصية حامد الخناع وتعدد الألقاب لدى المواطن العربي مع محالكة للصداقة العربية على امتداد الوطن لأفانها للمتعددة. لكن يبقى جمال أسلوب بهاء طاهر بعد أن عصرته الغربة وصقلته ثقافتها كسي يأتي لنا بالحظ في المنفى في زمان نصب الحب فيه.. ولكن لوحة الفنان بهجت عثمان على غلاف الرواية متضمنة لشاعر محمود درويش وهو ما خسرت السبيلاء تنبيه أن الأمل ما يزال في الوطن كالحب في المنفى!!



ثيوت منتصف الليل

خمس مكالمات هاتفية حول
ثياب السهرة ورقصة الموتى وحلم
العوانس وانتصار الصدفة والعودة
الى المحسوس واعتذار المضيفات

تأليف : هيرتل فيشر

ترجمة : عزيز الحاكم

المكالمة الأولى :

«أسمعي ، لقد تلقينا دعوة لحضو كوكيتل سيقام يوم السبت عند منتصف الليل . وأريد أن أردتي ثيابا لائقة . اليس لديك قبعات لطيفة؟» «بالطبع ، لدي قبعة جميلة . لأن ابنة عمي تهديني دائما قبعات عديدة لا أستعملها أبدا» . «لكن نحن أربعة ، ونريد أن نقتدم على شكل رباعي . وكما لا يخفى عليك فالرباعي والخماسي أصبحا موضة اليوم» ، «إن فلقتسموا القبة . وتذبروا أمركم» .

يبدو أن الناس يناضلون من أجل الحصول على مثل هذه الدعوات الغريبة . وحفل استقبال في منتصف الليل يغري بالحضور والانسباط لبعض الوقت بعد سهرة رسمية ومقابلة أشخاص غير منتظرين . وحدثت مفاجآت مسلية خلال موسم مضجر . لكن منتصف الليل في كل الأساطير هو الساعة التي تنفتح فيها القبور كي ترحبها

* كاتب من المغرب .

الوحة للفنان ابراهيم نور البكري . سلطنة عمان .

الاشباح وتخلد لرقصة الموتى حتى مطلع الفجر . هم أيضا يعدون ثياب السهرة . والسيدات يبحثن عن أكاليهن وعقودهن وغراثن النفيسة وتنوراتهن . والممثلات يتبرجن لأداء أعظم أدوارهن في الحياة . والجنرالات المتقاعدون يلعبون أوسمتهم . والعوانس يحلمن برقصة فالس في أحضان فارس وسيم... .

المكانتان الثانية، والثالثة :

بعد عشر دقائق ، اتصلت بي صديقتان رسامتان وطلبتا مني بلهجة لا مبالية مصطنعة أن أذهب لرؤية لوحات أنجزتها معا . وكانت إحداهما لوحا : «إننا نتسلى كمجنونتين ولا يمكننا أن نتوقف عن ذلك ، لكننا في حاجة الى من يدلي لنا برأيه في عملنا هل هو قيم أم ينبغي تزيينه» .

غريب أمر هذا التعاون المفاجيء بين فنانتين مزاجهما

لكن ، لا ينبغي الخلط بين ما يحدث حاليا في المجال الفني، والتذمر من كل عمل فني لا ينتسب الى الرسم التشخيصي، فهناك في الفن المعاصر دوافع ملتبسة لا ندري الى اين تقودنا ، ومن المؤكد ان ثمة حاجة ماسة الى العودة الى المحسوس بعد استنفاد التجريد ، والبحث عن أساليب تعبيرية أقوى فصاحة من العلامات والخطوط الخالصة ، وهناك أيضا ، على النقيض من انصار البوب آرت، فنانون آخرون يحاولون الهروب من الحياة اليومية الى عالم لا واقعي عجيب .

كل هذه النزعات تلقي في كولوجات «كارسكاياء» و«إشترهيس» ، حيث تتداخل العناصر التجريدية والواقعية . بعضها تدل على أشكال معينة ، وبعضها الآخر يخفي معناها الحقيقي . فالريشات والقفازات والمجوهرات تتبجح وتنمسخ بجوار أوراق قديمة مفضنة ومطوية ، وثوب منسل وممزق ، وليست هناك لوحة تطرح موضوعا محددا ، إذ أن كل لوحة تحوي بتأويلات متنوعة شتى :

والوجوه التي ترسم على قوالب من كرتون تتحول الى أفعنة مذهلة والسيقان التي تركض ، والأيدي التي تنقبض ، تذكرنا بالمساي والمغامرات التي لن نعرف نهايتها أبدا .

ويبدو أن ضيوف منتصف الليل عازمون على التسلي في هذا اللقاء الخبيل ، وأننا مدعوون بدورنا - نحن المتفرجين - الى مقاسمتهم هذه التسلية .

في بطاقة الدعوة تعتذر المضيفات عن الطابع الارتجالي السيء لسهرتهن ، لكن إذا كن يدعين أن ما يقدمه لنا لا ينبغي أن يؤخذ مأخذ الجد ، فمنعوا وعوضوا على الأقل بأن أحاديثهن المازحة لن تؤثر فينا ، إذا لم تتردد في أجواء السهرة نوتة خافتة وكثيية .

المكالمة الخامسة ، موجهة الى منظمات الحق :

«أود أن أعرف إذا ما كنتن قد طلبتن ، لحفلكن الليلي هذا ، كل اللوازم الموسيقية : كالجوقة الصاخبة والابواق والنفائر ، والموسيقى المحسوسة بالأصوات والأصدا ، ولا تنسين أيضا الأغاني العتيقة الرومانسية والعاطفية التي سينشدها الضيوف بدورهم» .

ولحظة الانصراف تبدأ المسيرة المأتمية .

* * *

مختلف الى حد بعيد ، وأنا صديقتهما الوحيدة ، لأنهما لا تعاشران أحدا . وقد بدأ هذا التعاون بمحض الصدفة . حين دعيت «كارسكاياء» لعرض بعض رسوماتها المنقوشة بالخارج ، ويحكم أنها لم تشتغل على ذلك منذ مدة طويلة اقترحت على «إشترهيس» التي تهتم بالنقش أن تعمل معها ، وفي اعتقادها أن العمل المشترك وتبادل الآراء والنصائح التقنية سيفيدهما معا ، وعوض أن تشتغل كل واحدة منهما على حدة ، كانتا تكملان بعضهما لإثراء تكويناتهما وأساليبهما وتنويعها . وكانت النتائج مرضية شجعتهما على الاستمرار في التعاون وإنجاز لوحات - كولوجات تساير ميولهما .

ويتضمن هذا العمل تجربتهما الشخصية ، ذلك أن «كارسكاياء» ظلت تبحث منذ أكثر من عشر سنوات عن الأشياء الغريبة والمهملة لإحيائها في بعض الكولوجات والوصلات . أما «إشترهيس» فيقول لها أن تبدع بمزق الأوراق الملصقة رسوما غاية في الشاعرية ، وكتلتاهما مولعتان بالتردد على سوق البالي لاكتشاف أشياء غريبة ودوافع قديمة قابلة لأن تكتسي جمالا جديدا في إطار مناسب .

وإذا كانت نفس هذه الميول تنسجم مع العمل المشترك فإن تباين مزاجيهما يساهم في إنجاح التجربة . وحين يسرف خيال أحدهما في النزوع الى الغرابة واللامتوقع ، تفرض الأخرى حسبا القوي بالتشكيل ، وإذا كان ضبط الوسائل التقنية من طرف إحداهما يساعد على ضمان الصلابة الضرورية ، فإن النظرات اللبية التي تلقيها الأخرى تأتي في الوقت المناسب كي تترك التوازن الرزين جدا . وقد تنغرى الأدوار في كل لحظة دون أن نعرف أي قرار عشوائي سينتصر في النهاية .

المكالمة الرابعة :

«اسمعي ، أصبح أنك الآن تدافعين عن البوب آرت (فن الأشياء اليومية) وتتكررين لكل ما دمته من قبل» .

كلما ، يا أعزائي ، قأنا لا اتخل عن أفكارنا ، وأمقت الأشياء البلاستيكية ذات السعر الموحد ، وأنفرد من الشرائط المرسومة ، وهذا ما يمنعي من تقدير كل فن يزدهي بمضاهاة موديلات دون أن يتجاوزها . ويبدو لي بعض الاعلانات الفرنسية رديئة وأدرك جيدا المتعة التي تنجم عن تمزيقها ، فليخفوني من رسومهم السيئة التي تنحس في بعض اللوحات الحديثة والحال أنني أقتأت بـ «المادة البديلة» حتى لا أصبوا الى «غذاء روحي» مشبع .



والفة الترابية

موزة المالكي *

تتحكم في حياتنا وتصرفاتنا وانفعالاتنا مجموعة من المشاعر ، لسنا بصدد البحث في ما هيئتها ، أو في ديناميكيتها أو في تدفقها أو في مصداقها ولا لماذا اعتقد الناس .. ومايزالون يعتقدون - أن القلب مصدر المشاعر ، وما علاقة إفرازات الهرمونات والأنزيمات بالمشاعر المختلفة ، لكن من المؤكد أن المشاعر التي تخضع في التصنيف لمجالات خارج تكوين الجسد وبيولوجيته تؤثر في أجسامنا تأثيرا مباشرا.. فعندما تتطلق هذه المشاعر ، فإنها تترك في أجسامنا تأثيرات كيميائية تغير كيمياء الجسد وتلونها، ولناخذ مشاعر الفرح مثلا على ما نقول.

الفرح حسب رأي بعض الأطباء والباحثين يحدث في أجسامنا تغييرات كيميائية متنوعة ، قد نكون جميعا لاحظنا نتائجها، إلا أننا لم نذكر الربط

✳ باحث من قطر في المجال النفسي
اللوحة للفنان حسين المصري - سلطنة عمان

بينها وبين مشاعر الفرح.

بعض هذه التغيرات قد يؤدي الى فتح الشهية ، وبعضها يعطي العينين بريقا ليس لهما في الأحوال العادية .. بعضها يؤدي الى أن تسيل من العينين دموع هي التي نسميها دموع الفرح، وهي مختلفة في تركيبها الكيميائي عن دموع الحزن.. وبعضها يؤدي الى تورد الخدين، وبعضها يخلق دافعا للسرور والبهجة أو الرغبة في الانطلاق أو الجري أو الغناء.. كما أن هذه التغيرات الكيميائية الناتجة عن تدفق مشاعر الفرح قد ترهف أجهزة الاستقبال في أجهزتنا الحيوية عنا عن إحاسيسنا ، إذ لا يشم الإنسان إلا ما يشمه بالبهجة، ويصبح مهيا لتمييز روائح الزهور والعبور والبخور وغيرها من الروائح الجميلة.

في مقابل مشاعر الفرح يجب أن نبصّث عن تأثير مشاعر الحزن.. وهو شعور سوداوي . ونلاحظ أنه إذا كان الفرح يخلق فينا كيمياء البهجة - إذا صح التعبير - فإن الحزن يسحبها ويمتصها أو يفقد تدفقها - وبدل منها يدفع فينا كيميائيات رمادية وإفرازات سلبية تحدث فينا توترا وقلقا وتؤدي الى أعراض سيئة منها الشحوب أو اليكاه (وهنا لا نكتفي بذرف الدموع) أو الهزال... ويزيد تأثير الحزن أحيانا فيؤدي الى تهيج «القولون العصبي» أو يشعر الإنسان بالآلام مبهمة في مناطق متفرقة من جسمه وقد لا يستطيع تحديد مكان الألم أو نوعه، بل إن للحزن قد يفقد حواسنا القدرة على الاستمتاع بما في الطبيعة من جمال لوني أو صوتي كما أنه يصيب مناطق التلقي بالخصول والبلادة.

الزمن هو الزمن .. والوجود هو الوجود .. وإن يتغير في اللون شيء إذا تغيرت مشاعرنا .. فلماذا إذن نشعر بأن الأشياء تتغير؟ مرة تصير بلون وردي جميل إذا انتابتنا مشاعر الفرح، ومرة تصبغ بالسواد والقاتمة إذا سيطرت علينا مشاعر الحزن.. إن ما يتغير هو كيميائنا النفسية التي تجعلنا نكاد نلمس الفرح ونراه ونسمعه ونشمه ، كما نلمس الحزن ونسمعه ونشمه.

العود والحناء والعواطف

العاطفة فينا ارتباطات شرطية.. كما أن ذكرياتنا المخزنة في أعماقنا مرتبطة بالروائح التي نشمها في مواقف الحياة المختلفة. إن لبعض الناس رائحة مميزة.. قد تكون طبيعية وقد تكون مكتسبة، إذا ارتبطت هذه الرائحة بشخص ما .. وكنا نحمل عاطفة معينة تجاه هذا الشخص ، فإن مجرد التقاط أحاسنا هذه الرائحة يذكرنا بالشخص نفسه، ويبحث في نفوسنا العواطف نفسها. هناك إذن رباط شرطي بين الإنسان ورائحته، أو بين الإنسان وعطره، حتى إن العطور يمكن أن تكون إحدى وسائل العلاج النفسي، لأنها توفد في أحاسيسنا ذكريات معينة، فإذا كانت ذكريات مفرحة، فإنها تطرد كيميائ الحزن، وتقول لنا إن في الحياة جمالا وأريجاً وبهجة وزهراً وحياً وعصافير، وإن هذا الجمال الذي يبحث الإنسان به رائحة العطر، يمزق فينا براعم الحزن ونسيجه، ويدفعنا إلى أن نتحدث في أحاسيسنا كيميائ الفرح التي تأخذنا إلى مواطن الحسن والروعة، بل نجعلنا نرى الحسن والروعة والجمال في كل شيء.

والخليجيون جميعاً يستخدمون «العود» في بيوتهم، إما على شكل عطر، أو دخان، وقد صار العود عطراً خليجياً أصيلاً مرتبطاً بثراثنا، وارتبط لدى الآخرين بالإنسان الخليجي، فالقريبين لا يستخدمونه ولا يفرغونه أصلاً، والغريب أنه كان معروفاً لدى العرب منذ القديم، ولكن منطقة عربية واحدة تستخدمه الآن هي منطقة الخليج، الأغرب أنه يأتي إليها من دول آسيوية حيث لا يقدر سكان تلك الدول كمطر ميمز بين أرقى عطور العالم.

والنساء العربيات قديماً كن يستخدمن الحناء، وحتى فترة قريبة ومازالت في المناطق الريفية، أما في المدن العربية فقد قل استخدام الحناء أو انقرض، إلا في دول الخليج العربية، حيث مازالت النساء والفتيات يستخدمونه لاسيما في المناسبات الفرحة، كمناسبات الزواج والأعياد، من هنا صارت الحناء - لو أنها ورائحة - مرتبطة في أحاسيس الكثيرين والكثيرات بهذه المناسبات في حين أن مناطق أخرى من الوطن العربي ترتبط فيها مناسبات الأعياد مثلاً بروائح أخرى، وخاصة رائحة «الكندر»، من هنا نستنتج أن للعنايات أيضاً روائحها، كما أن للبهجة رائحة، وللحزن رائحة، وللفرح رائحة، فالروائح ليست مجرد نرات تتطاير في الهواء، إنها شذى تلتقطه الحواس، فينتقل إلى مراكز الحس والتذكر- فتستيقظ الذكريات التي غلت، وتطفو إلى السطح أشياء ووجوه وأحداث ومواقف ومناسبات.

واسمعوا لي أن أحدث عن تجربة شخصية مرورت بها أثناء ممارسة العلاج النفسي..

عرفت مريضة بلغت الخمسين دون أن تزوج، وإن أهدنكم عن

اعرض مرضها.. لكنني كنت كلما ذهبت إليها أقطع فرعاً من شجيرة ريحان (مشموم) .. ولم أكن في البداية أتدرك هذا، بل فعلته تلقائياً وعفوية، لأن الشجيرة كانت قريبة من المر الذي يقضي إلى غرفتاه.. واستغربت طريقة تقبلها ذلك الفرع الصغير مني .. ضمت بكفيها قربته من أنفها، شمته بقوة، ارتسعت البهجة على وجهها وأخذت تنفي أغاني الفرح.. وذات يوم تعصت أن أدخل غرفتاه بدون غصن الريحان، فقلبلتني بوجوم، وأصبيت بالقوتور، ثم ازداد انفعالها، حتى انخرطت في بكاء مرير وحبيب شديد. إن الريحان مرتبط في تراثنا الشعبي بالفرح، وهو وردة الفرح في موروثنا الجمعي المتأصل في النفوس، بل إن «العراش» كن يعلقنه في شمعورهن قديماً.. وهكذا كان غصن الريحان ورائحته يحققان لها أمنية دنيئة وتشكلان لديها ارتباط شرطي بين وجودي وتقبلها لي وبين غصن الريحان.

بين القديم والحديث

ثمة روائح أخرى غير مرتبطة بالعطور أو الزهور أو الطبيعة، وأذكر بما قلت في بداية هذا المقال: أن لكل إنسان رائحة خاصة، ودعوني أذكر الأمهات الآن برائحة الأطفال المولودين حديثاً، والأمهات جميعاً يعلمن، والعاملون في مستشفيات الولادة يعلمون أن لولاء الأطفال رائحة ذات عبق خاص يميزها ويميزهم .. هذه الرائحة قد لا تكون محببة إلى اللائ، بل إن غيرها قد ينفّر منها، لكن الأم تشمها برغبة قوية وحنان عظيم، فهي لأنها تحب طفلها تحب رائحته وترتبط عندها الرائحة بطفلها، فتصر مصدرها وحافزاً لحبها وحنانها.

وبالمقابل أثبت العلم أن الأطفال يشمون رائحة أمهاتهم، وترسخ هذه الرائحة في الذاكرة وفي أصق الأعماق من الإحساس، فيميز الطفل أمه من رائحتها، ولعل هذا يفسر استكاثته بين ذراعيها عندما تضمه إلى صدرها، أكثر مما يفعل إذا حملته امرأة أخرى بالطريقة نفسها وضمت بالأسلوب نفسه.. إن شيئاً لا يميز أمه عن أي امرأة أخرى، بالنسبة لحواسه، سوى رائحتها.

ولعل هذا للملاحظة تعيدنا إلى تراثنا الشعبي الثري واللغني بألاف التجارب والخبرات والأمور التي اكتشفها الأجداد والجدات ومارسوها تلقائياً، ثم جاء العلم الحديث بدعمه بقرن ليثبت أن هذه للمراسات العفوية ليست خرافات.. وليست صديمة القيمة بل إنها تستند إلى حقائق علمية أصيلة لا يمكن الأجداد يدركونها، لكنهم كانوا يمارسون النتائج فقط.

لقد كانت أمهاتنا وجدداتنا يضعن تحت رأس الطفل ثياباً والده الذي غابرت الديار في رحلة الغوص التي قد تستمر شهراً.. هذه العادة ظنها كثيرون تراثاً بائياً ومارسات حقايق، ونوعاً من الخرافات الشعبية يجب التخلص منها.. ولكن العلم الحديث أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الطفل الذي يتشبع برائحة والده في سنوات عمره الأولى - تخزن ذكارتة - وهو حس هذه الرائحة، ويصير قادراً على تمييزها برائحتها، وقد أثبت التجارب التي أجريت في الدول المتقدمة أن الطفل يشعر بالراحة والألمتقن والسكينة حين يشم رائحة أمه.. ولهاذا فإن أمهاتنا وجدداتنا حين كن يضعمن ملابس أزواجهن تحت رؤوس أطفالهن أثناء النوم، كن يحققن هدفين عظيمين في آن واحد..

يشعرن الأطفال بالأطمئنان أثناء النوم ، ويحرضن على التوحد والتواصل مع الوالد الغائب.

ومن هذه التجربة نتطرق إلى التراث الشعبي فنجد زخرا، بمئات التجارب والقيم والعادات والممارسات التي تفسحها أحيانا عشوائية عديمة القيمة، بل ربما نظفها نوعا من الخرافات، فيأتي العلم ليثبت أنها تستند إلى حقائق علمية مؤكدة وإيجابية، ولها آثارها النفسية الجميلة الرائعة.

البحر والعشب والمطر

إذا سئل أي منا عن الروائح فإنه سخطر له على الفور مجموعة من الروائح معظمها مرتبطة بالورود والأزهار ولعله لا يذكر شيئا عن روائح الأجساد، فإن لفطنا نظره إليها فإنه سيؤكدها، لكن هذه الروائح التي تؤثر فيها ليست الوحيدة في هذا العالم... إن لكل شيء رائحة... هل تذكرون رائحة العشب القصوى حديثا؟ هل هناك رائحة أخرى تشبهها؟! وماذا عن رائحة الأرض بعد المطر؟! إنها مميزة جدا، وتبعث فيها أحاسيس مختلفة عما تبعث روائح الأزهار أو الأشجار... إن العسرة والأبداء هم الأقدر على الحديث عن روائح الأشياء والأمكنة... وليس مجرد خيال أن يتحدثوا عن روائح الغضب والفرح والحنن والسعادة إن هذه الانفعالات تغير كيمياء الأجساد، فتتبعث منها روائح مختلفة حسب اختلاف الحالة النفسية، وليس غريبا على الشعراء والأدباء أن يوردوا بعبريتهم في كتاباتهم حقائق علمية، يأتي العلم بعد ذلك بقرون ليؤكد علميا، ولعلكم تذكرون رواية دسوتفسكي العظيمة «الأخوة كرامازوف» والتي جعل فيها الأخوة الثلاثة يمثلون طبقات النفس (الهو، الأنا، والأنا العليا) قبل أن يتحدث فروديه عنها، ولعلكم تذكرون أن ماركسا كانت لرائحة أوديب في مسرحية «أوديب الملك» للشاعر المسرحي الإغريقي سوفوكليس؛ ولست أول خاطيء ضاحك في الحلم أمه... كان هذا في القرن الخامس قبل الميلاد جاء فروديه بعد ذلك بقرن طويلة ليستند إلى هذه اللقولة وهذا الحلم ويتحدث عن «عقدة أوديب» ولعلكم تذكرون أيضا أن شاعرنا العظيم «أبو الطيب المتنبي» وصف الحمى وصفًا رائعًا بل وصف أعراضها واستغرب الناس أنها لا تأتيه إلا في الليل ليأتي أبو الطيب بعد ذلك فيثبت أن المرض «بالتفوق» لا ترتفع حرارته إلا في الليل ولكن حقائق مؤكدة لما وصفه المتنبي من أعراض والأمثلة كثيرة جدا... أحد الروايتين أطلق حديثا على روايته اسم «رائحة الفلين» .. وهكذا ترتبط الأشياء والأمكنة بروائح معينة.

في تلك القرى نشم لأزقتها وبيوتها وحقولها ورائح وشنى يميزها عن غيرها، إن قرى السهل مختلفة عن قرى الجبل، والقرى القريبة من البحر تختلف في روائحها عن تلك التي تنام على حافة الصحراء... وللمدن روائح أيضا، وما من أحد إلا ومر بتجربة أن يزور مدينة تقتصر إلى الهدوء والسكينة، وتضج بالحركة والزحام والضجيج، وتتصاعد فيها غازات مختلفة، وكثيرون يشعرون بالضجر في المدن الصاخبة المزدحمة، معظم هذا الضجر مرده إلى الروائح التي تملأ فضاءها، ومع ذلك فإن هذه الروائح قد تسكن الذاكرة مرتبطة بذكريات حميمة تضفي على تلك اللمنشة... وأين كانت

كريبة بعضا من جمال فتحتها مقبولة، وقد تصير مفضلة. ويجب أن ننسى رائحة البحر، ونحن في الخليج نعرف رائحة البحر جيدا وهي رائحة مالوفة جدا لنا، وقد تكون رائحة البحر كريبة مقبولة، ولكننا نحب البحر، بحكم اللفة والاعتاد، ولأن جزء مهم من تراثنا وحكاياتنا وحياتنا، ونطلقا من هذا الحب، قد نحب رائحته... وإن كانت كريبة... ونفتقدها إذا ما ابتعدنا عنها.

وشمة ظاهرة لوحظت على مرضى الغدة الدرقية، وهي أنهم يعشقون النزهات البحرية، أو حتى المشي على شواطئ البحار، حيث تنبعث من المياه رائحة يودية. ومن المعروف أن مرضى الغدة الدرقية يفتقرون إلى النسب المتوازنة من هذا العنصر في أجسامهم وفي طعامهم، وهكذا يصير احتياجهم هذا العنصر دافعا إلى البحث عنه في كل شيء، وهذا يدفعهم إلى البحر ورائحة البحر، فكان رائحة البحر تتحول إلى رائحة الحياة بالنسبة لهم.

وبعد

إن في الكون آلاف الألوان.. وليس من لون يشبه الآخر، وشدة درجات لكل لون.. وملايين الأصوات، وقد تعجز الأذن البشرية عن سماع كثير منها كما تعجز العين عن تمييز درجات اللون... وآلاف الروائح المرتبطة بالأشياء والناس والأماكن.

لقد خلقت الأرض والسماء كأبدع ما يكون الخلق والتناسق، لكن الإنسان بتدخلاته العشوائية المدمرة، لم يحافظ على هذا الجمال الإلهي، وهو باندفاعه المتصاعد نحو الاستهلاك صار عدوا للبيئة مساعدا على تدميرها بدل أن يكون عنصرا فاعلا في تميزتها.. وهكذا تتراجع الغابات والحقول والبساتين والحدائق أمام زحف الصحراء وغابات الاسمنت الخطبوطية، ويزايد عدد الملائن العالية يوما بعد يوم، وتكتظ الشوارع والطرق بملايين السيارات الصغيرة والكبيرة... كل هذا يقتل الطبيعة بكل ما فيها من جمال أمام أعيننا حتى صار إنسان هذا العصر يبحث حثيثا عن لون الزهرة والورقة والفرشاة والعشب الأخضر، وزدحت في أذنيه أصوات الحركات وهدير المصانع وصار صوت العصفور أو تغريد الطير غريبا في زحمة الأصوات، بل إن من سكان المدن من لم يسمع صوت عصفور منذ سنوات، حتى أطمعنا أختلف مذاقها، ولم تعد تحمل نكهة الطبيعة.. كما أن هذه المظاهر غير الحضارية (وإن كانت من نواتج التقدم) أخذت تخفق في البيئة روائح الأشياء، وتفتت في الأجواء بدلا منها روائح ملوثة تخفق أحاسيسنا، وتطلق بلاذة وتغيرا نحو الأسوأ في أغشية الشم وأجهزة استقبال الروائح... لم تعد نبتهج بلون الزهرة وطررها.. لم نعد نستمتع بمنظر شجرة الليمون أو البرتقال البديع وروائحها.. اخفتنا من حياتنا روائح العشب والمطر والأرض... والسرده والنخلة والياسمين، وروحنا نبعت عن العطر في قارورة صغيرة يصنعها لنا أحد ما، حتى العطر صار صناعيا، وليس له علاقة برائحة الطبيعة نهرب إلى قوارير العطر لنستبدل بروائح الأزهار روائح الفرح والبهجة والجمال... ألم نقل إن لكل مكان ولكل شيء ولكل إنسان رائحة !! كذلك لكل انفعال وعاطفة وإحساس ومشاعر رائحة.

طالب المعمرى

مَنْ يَأْمَنُ الْيَابِسَةَ...

دار المسند

أنش التقى قراءة نبي هيسان «مَنْ يَأْمَنُ الْيَابِسَةَ...» طالب المعمرى

محمد بن ناصي بن راشد المحروقي

ونقصد هنا تجربة طالب المعمرى في ديوانه «مَنْ يَأْمَنُ الْيَابِسَةَ...»، هذا العنوان الأسر بأحكامه يكشف بدقة عن الهم المسيطر على الشاعر؛ والموجه لرؤيته الحياتية، وهو عنوان يثير لدينا ما يسميه (هانز روبرت ياكوس Ja'USS) بـ «دافق التلقي» حيث على القارئ أن يكون صورة ما من خلال عنوان العمل واسم الشاعر؛ بشكل مسبق قبل أن يخوض في تخوم النص الشعري.

واسم الشاعر يجعلنا نستحضر مثابرة طالب المعمرى ومزملاته من الشعراء الشباب العمانيين والخليجيين على تأسيس اتجاه حدائى أدبي، يحاول مجاوزة النماذج المستقرة لأكثر من (١٧) قرناً، وإذا كانت الصحوه الخليجية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور النقط الذي تعزّز إنتاجه خلال السبعينات فقط، أمكننا المراهنة على جدة ما يصبو إليه هؤلاء الشعراء الشباب، وربما إلى هذا يعزى وضوح نبرة شكواهم

تتوارد على المشهد الإبداعى نصوص تدعى الرسمى بالحساسية الجديدة، متشوفة - بحسن نية ربما - إلى تقديم الجديد، وتجد - للأسف - تلك النصوص طريقها إلى النشر، مشكلة أكواما من الأوراق والأخبار، ذلك أن الحداثة بثورتها وتحطيمها لكثير من الأعراف السائدة تظل عسيرة الفهم، فالحداثة كما يرى محمد فكري «... لا تبدو أكثر من إيمامة وعي باهرة أضاعت كل الأشياء فلذا كل تصوراتنا عنها مطروحة للمساءلة من جديد، حالة ذهنية هي، إشكالية باسالتها، مستقبليّة برؤيتها» (٤٥٩/٢)، من هنا يصبح فارق التمييز بين البدعة والإبداع دقيقاً جداً.

نستحضر في هذا المشهد القائم تجربة نعدّها مميزة في أطروحاتها ومبانيها، تترفع كثيراً عن هطولات الأدعياء،

★ كاتب من سلطنة عمان.

من المجتمع واحساسهم بالاغتراب ، وسط بادية تعج بالجسور والمدن الجديدة:

مضيت أرقب

انكسارات الجسور والطرق

وقامات الأحياء والمدن الجديدة

انعكاس لوجس الوليمة الشقراء

في نعش الاستمرار (١٢/١)

وفي إطار «أفق التفكيك» ذاته تتطور أفكار أخرى تتصل هذه المرة بعنوان الديوان «من يامن اليابسة ...» ، ويتضمن تركيب العنوان إحالات الى نظائر نصية تذكر ولو من بعيد بـ:

١- قول أبي نواس:

لا أحب البحر إني أخشى من المعاطب
هو طسين وأنا ماء والطين في الماء ذائب

ب- قول الأخطل الصغير:

فجأ وبتي ودمع العين يسبقها

من يركب البحر لا يخشى من الفرق

يتصل النص الأول بما عرف لدى أبي نواس من روح عبثية تغلت إليها الآن الدراسات الحديثة؛ لاسيما في نصوصه المجرمة، وعنده أن البحر هو الأنتى التي يصدف عن مضاجعتها الى البر/الفلان، لما يشعر به من استقرار وصلابة، فهل يعمل عنوان الديوان بعدا عبثيا وجوبيا يستغل نصوصا تراثية؟

بينما استدعينا النظر النصي الثاني لمشاكلات تركيبية بين «من يامن اليابسة» و «من يركب البحر»، هذا على اعتبار أن (من) هنا موصولة بمعنى الذي، ثم يأتي الفعل: (يامن/يركب) وبعبه المفصول به: (اليابسة/ البحر)، فالتساؤل التركيبي هنا بالإضافة الى أن المفعولين وإن كانا اسمين متضادين إلا أن ظلالهما تكاد تكون مشتركة في الإيحاء بعدم الوثوق والاطمئنان الى البحر واليابسة معا.

وإذا كنا نشير الى تلك النظائر النصية لا يمكننا الذهاب أبعد من ذلك حتى لا نجعل النصوص أكثر مما تحتمل، وتبدو الحاجة الى دراسة مدى اتصال هذا الديوان بترائه الشعري أو انقطاعه عنه، مما يطلعننا على علاقة النصوص الحديثة بالنصوص السابقة عليها، وأشكال توظيف اللاحق لانتاج السابق، فلا يلزم في النص الحديث أن ينقطع عن التراث، بل في بعض الأحيان يكون منطلقا منه ومتوصلا معه ومؤسسا عليه، فيعيد توظيفه وفق رؤاه الجديدة وأشكالها الآتية.

ويشكل عنوان أي عمل أدبي عنصرا مهما من عناصر ذلك العمل، فهو يعطي للذهن إشارة مسبقة فيما يتجه اتجاهه مقصودا، لذا «يعتبر العنوان سلطة النص وواجهته الاعلامية، تمارس على المثقفي إكراهها أدبيا» (٨٣/٢) كما يسهم العنوان في فهم النص فهما متكاملًا، وجاء اختيار المعبري عنوان ديوانه موقفا الى أبعد حد حيث يكشف عما يشعر به المبدع من يباس وموت، كما يترك اليباس على سطر العنوان مدلولات محددة تتصل بمحاولة الشاعر إشراك قارئه في لذة استبطان النص.

تبدو أيام الشاعر بل ولحظاته مغلقة باليباس والضجر، يحاصرته في كل مكان من أول اليوم، الذي يدرك — بحس مسبق — أنه بداية الفجيعة، ولعل استعراض عناوين بعض القصائد يكشف لنا عن ذلك الضجر، فهناك وبشكل مباشر نقرا: «أسنان الضجر، خطوة غير مصسوبة، ذخيرة البارود والملح، ريح عابرة، طلقة الحياة، مسمار، كالذي يصطاد سمكة، غبار الأمكنة، قراءة خاسرة، يوم ما عمر كله، من يامن اليابسة».

وتتم تلك العناوين عن سطوة المعتاد والمكر والثقليل في حياة الشاعر اليومية، فالإيبسة تحاصره دون أن يجد متنفسه في البحر:
ليس لنا منفذ علوي
إلا البحر وأساكه الحاربة
في صنارة المغامرين (٣٦/١)

وحتى عندما تحصل عناوين بعض القصائد مدلولات إيجابية عن «العام الجديد» نكتشف أن ذلك ليس إلا مهادنة مؤقتة، أو اغراقا في الشعور باستمرارية الانكسار وتسمية الأشياء — تهما — بغير مسمياتها:
وحيث إن الأمور هكذا
أريد لها
يكشف الزجاج فجيحة
القلوب النابتة في الهواء (١٢/١)

إن القضايا التي تثيرها قراءة هذا الديوان كثيرة ومتعددة، فهل نقف عند عامل الطفولة الذي استوحى المعبري كثيرا من صوره، أم نقف عند لغة الشاعر بما تكشفه الفاظها من طموحات نحو المجاوزة، ونشير هنا الى شيوع لفظة (خطوة) في أكثر من (١٥) موضعا:
لماذا كان علينا أن نضع مستقبلنا

كما تسهم ألفة بعض المفردات مما استخدمه الشاعر في استحضار زخم ما يجري في أماكن اقتربت منها الباصرة الشعرية:

فالصراخ وطلبات
الاحتشاء
تسرجل حضورها
قبيل «اللاست أورد»..
... وهولندا

بنهرها «الامستل»
وأشهر المعلبة
بالوان الطيف
تهوي كساطور
على رؤوسهم (٦٨/١، ٦٩)

فالانفاض الأجنبية (اللاست أورد، الامستل) تشير الى انشغال الشاعر الحديث بالمهمش والعادي، واستخراج القيمة الشعرية الكامنة فيه، من هنا تعد «ألفة التراكيب في انحيازها للانجاز الاجتماعي لغة خروجاً وضمناً على تاريخ الشعرية العربية، وقطعية مع هذا التاريخ، مؤسسة على موقف جمالي يرى أن التصنيف التقني للجميل والقيبح أو الشعري والعادي لم يكن أكثر من رؤية أيديولوجية خاصة بتكريس السلطة السائدة وخطابها وتهميش الفعل الاجتماعي حتى على مستوى الانجاز اللغوي». (١٨١/٣)

هكذا بدا لنا ديوان «من يأسن اليابسة...» لطالب المعمرى في رؤيته المنسجمة، ولغته المكثفة، وتواصله مع المنجز الشعري: قديمه وحديثه، وقفنا وقفات قصيرة مع بعض قضاياها، وتركنا ما لم تسعفنا الفرصة بمعالجته، وإن تغفل شيئاً لا تغفل تحية الشاعر على ما خط وأبدع.

الاحالات :

١ - طالب المعمرى، من يأسن اليابسة...، دار الجديد، بيروت - ١٩٩٦م.

٢ - شعيب خليلي، النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل ع ٦٦، قبرص - ١٩٩٢م.

٣ - محمد فكري الجزار، لسانيات الاغشلاف، الهيئة العامة للصور الثقافية، القاهرة - ١٩٩٥م.

في خطوة
ثمة أماكن
وطنتها أقدام رحالة
لكنها بكر
وحدة السراب
رمز قديمي
المبكرة
في قضم السنوات (٣٠/١)

إن الخطوة التي عول المعمرى عليها كثيراً كانت لا تصل الى السراب في أكثر محاولاته، كما تقودنا لغة الشاعر الى نصوص أخرى دينية وشعرية، فتجد أصداء الصورة القرآنية: «يوم تبيض وجوه» في مطلع قصيدة «زمن الفواتير»: تبيض الوجوه على الفواتير

المسجاة على طاولة (٢٣/١)

وفي الآية القرآنية ما يصف أحوال القيامة، وهو المعنى عينه - شدة الهول - الذي أراده الشاعر، ليصور عذابات لا تفارق مخيلته، ساعات وقوفه لدفع الفواتير، إنها ساعات لا تقل أحوالها عن يوم القيامة، والشاعر بهذا الاستخدام للالفاظ القرآنية يستغل ثقافة قارئه لتعميم الصورة التي يرسمها.

وثمة نصوص شعرية تحضر حضوراً خفياً تحاول الانفلات من مراقبة المتلقي، غير أننا لا نستطيع إغفال التناص التريكي لدى المعمرى بما يشاكله لدى زميله سيف الرحبي، ونعني تحديداً ولع الأول باستخدام أسلوب القصر: ما من خطوة

نبت في عشقها الإصرار
للخروج من بيت الطاعة

ما من فكرة رصينة

فكت أزرارها

مثل ورقة

نبتت في رأسي

إلا ورد الى متفاني الأبدى (٢٠/١)

وقد تكرر ذلك في موضع آخر (ص ٢٥) مما يذكرنا

بالقطع التالي للرحبي:

ما من امرأة أحبيناها

إلا وسبقنا إليها الأعداء

ما من بلد قصدنا

إلا وهدهد أركانه الحريق...

الإشراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنان تشكيلي

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:

OMAN NEWSPAPER HOUSE

P.O. BOX 855, POSTAL Code NO. 117,

ALWady ALKhabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608

FAX: 694254

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة

البدالة : ٧٩٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠٣٦٠٨

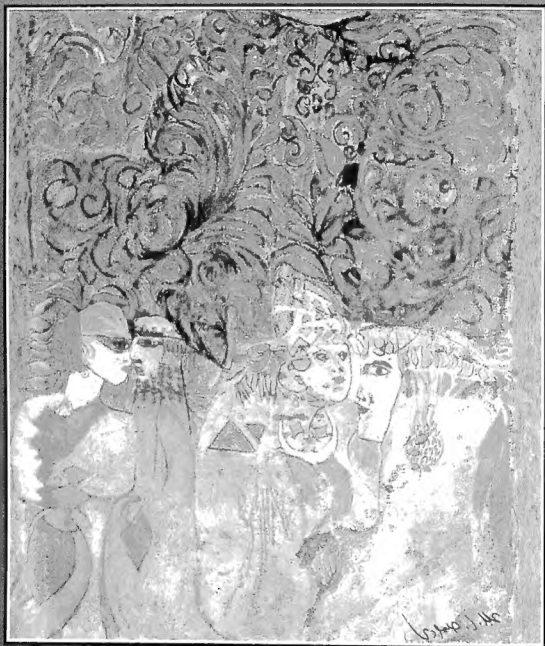
تلكس : ٣٧٥٨ OMANEA ص.ب : ٣٣٠٣ روي - الرمز البريدي : ١١٢

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشارات :

- * المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
- * ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- * نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
- * المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر. وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ من إيمان الفنان عبد اللطيف الصفوري - سوريا

◀ الغلاف الأخير عمسة: محمد الميولي - سلطنة عمان

نزي

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

